اردو اصناف
(نظم و نثر)
کی تدریس

اومکار کول
مسعود سراج

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اردو اصناف
(نظم و نثر)
کی تدریس

مرتبین

اومکار کول

مسعود سراج

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025

بہ اشتراک

سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لینگویجیز، میسور

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	2003
دوسری طباعت	:	2010
تعداد	:	550
قیمت	:	-/67 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1060

Urdu Asnaf (Nazm-o-Nasr) ki Tadris

Compiled by

Omkar Koul, Masood Siraj

ISBN :978-81-7587-396-4

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025

فون نمبر: 49539000، فیکس 49539099

ای۔میل urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسار امیجنگ سسٹمس آفسیٹ پرنٹرس، C-7/5 لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035

اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور

پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھر پور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کردی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر

حرف آغاز

سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لینگو یجیز میسور اور شعبۂ اردو میسور یونیورسٹی میسور کے اشتراک سے ایک ورکشاپ بعنوان ''ادبیات شناسی'' اگست 1999ء میں منعقد کی گئی جس میں ڈگری سطح پر اردو پڑھانے والے اساتذہ کو درپیش دشواریوں کے پیش نظر مختلف اصناف ادب پر مضامین لکھوائے گئے۔ یوں تو اصناف ادب پر بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں لیکن ایسی کتابیں بہت کم ہیں جن میں تمام اصناف ادب کا احاطہ کیا گیا ہو اور جن سے اساتذہ کی ضروریات پوری ہوتی ہوں اس ورکشاپ میں جو مضامین لکھوائے گئے ان میں مختلف اصناف ادب سے طلباء کو متعارف کرایا گیا ہے اور اردو ادب میں ان کی روایت اور رفتار و ترقی کا اجمالی خاکہ بھی پیش کیا گیا ہے ساتھ ہی ساتھ اس کتاب میں تدریسی اشارے بھی شامل کیے گئے ہیں۔

ادب کی تدریس ایک بڑا مشکل اور پیچیدہ کام ہے۔ ادب کے تقاضے وہی ہوتے ہیں جو زندگی کے ہوتے ہیں۔ ہر دور میں ادب کے تقاضے زندگی کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ بدل جاتے ہیں۔ ادب کی پرکھ کے انداز بھی بدل جاتے ہیں اس لئے دورانِ تدریس محض الفاظ کے معنی، لفظ اور جملوں کی نحوی ترتیب بتا دینے سے کام نہیں چلتا ویسے سکہ بند اور بندھے ٹکے انداز میں ادب کی تدریس ممکن بھی نہیں۔ لہٰذا استاد کو چاہیے کہ وہ طلبہ کی استعداد کے پیش نظر تدریس کا کام اس طرح انجام دے کہ اسباق دلچسپ اور بامعنی بن سکیں تاکہ طلباء میں مختلف اصناف ادب کی پہچان کا شعور پیدا ہو سکے اور وہ اچھے اور برے ادب میں تمیز کر سکیں۔

میسور

پروفیسر اودما کار کول

پروفیسر مسعود سراج

فہرست

صفحہ

اردو غزل

تحسین وتدریس

غزل کی تحسین اور تدریس کے مسائل ایک سے ہیں۔ غزل کی تحسین کے لیے جن امور سے آگہی ضروری ہے غزل کی تدریس میں بھی انھیں امور سے طالب علم کو واقف کرانا ہوگا۔

غزل کے لغوی معنی:۔ ایک مفہوم یہ ہے کہ عورت سے ہم کلام ہونا یا عورت کے بارے میں گفتگو کرنا۔ غزل کا ایک دوسرا مفہوم بھی ہے۔ کسی ہرن کو شکاری کتّے گھیر لیتے ہیں تو اس کے حلق سے ایک عجیب سی نحیف آواز نکلتی ہے جس میں خوف زدگی اور حزن کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس آواز کو ''غزل الکلب'' کہتے ہیں۔

عشقیہ غزل میں شاعر کبھی اپنی محبوبہ / محبوب سے ہم کلام ہوتا اور کبھی صیغۂ غائب میں اس کا ذکر کرتا ہے۔ دونوں صورتوں میں محبوب کے حسن، اس کے خدوخال اور اداؤں کی تعریف وتوصیف ہوتی ہے یا معاملاتِ عشق کا بیان ہوتا ہے۔

لیکن غزل میں صرف عشق کے مضامین ہی نہیں ہوتے۔ عشق کے علاوہ حیات وکائنات سے تعلق رکھنے والی کوئی بات بھی غزل کے شعر کا موضوع ہو سکتی ہے۔

غزل کی صنف پہلے فارسی میں رائج ہوئی لیکن اس کا ماخذ عربی قصیدہ ہے۔ قصیدہ میں عشقیہ تشبیب کو غزل کہا جاتا تھا جس میں بالعموم محبوب کا سراپا بیان کیا جاتا اور اس کے حسن کی تعریف کی جاتی۔ ایرانی شعرا نے اس تشبیب کو قصیدے سے الگ کر کے ایک مستقل صنف ایجاد کی۔ نویں صدی عیسوی میں فارسی میں غزل گوئی کا آغاز ہوا۔ دسویں صدی کے نصف اول میں رودکی نے اس صنف کو فروغ دیا اور غزل کا دیوان مرتب کیا۔ رودکی کے بعد غزل مسلسل ترقی کرتی

گئی اور اس کے موضوعات میں وسعت پیدا ہوئی۔ عشق مجازی کے ساتھ تصوف اور اخلاق کے مضامین غزل میں داخل ہوئے۔

اردو میں غزل گوئی کی ابتدا امیر خسرو سے ہوئی لیکن دکنی شاعروں نے اس صنف کو پروان چڑھایا۔ دکن میں ہندی عروض کی جگہ فارسی عروض نے لے لی اور راگ راگنیوں پر مبنی اصناف کی جگہ فارسی شاعری کی اصناف نے لے لی جن میں غزل کی صنف بھی شامل ہے۔

اردو غزل نے امیر خسرو سے لے کر دورِ حاضر تک ایک طویل سفر طے کیا ہے۔ اس کے اسالیب اور موضوعات میں تبدیلیاں آتی گئیں۔ دکنی شعرا نے غزل کا سانچا فارسی شاعری سے لیا لیکن فارسی کی پیروی بہت کم کی۔ انہوں نے فارسی غزل کے مانوس استعاروں اور تشبیہوں سے کام لینے کی بجائے نئے استعارے وضع کیے اور تشبیہ نگاری کے لیے دکن کے مناظر فطرت، دکنی معاشرت اور اردگرد کے ماحول سے مواد اخذ کیا۔ دکنی غزل کی عشقیہ شاعری میں محبوبہ دکنی عورت ہے اور عاشق بھی دکنی مرد ہے۔ اس شاعری میں حسن کی سچی تصویر کشی اور عشق کے حقیقی جذبات کا اظہار ہوا ہے۔ عشق کے علاوہ دکنی شعرا نے تصوف اور اخلاق کے مضامین بھی باندھے۔ دکنی غزل میں سادگی، روانی اور بے ساختگی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دکن کے غزل گو شعرا نے فنی نزاکتوں کو بھی ملحوظ رکھا۔ انھوں نے استعارہ، کنایہ اور تشبیہ کے علاوہ صنائع بدائع سے بھی کام لیا لیکن اس طرح نہیں کہ کلام میں تصنع ابھر آئے۔ دکنی شعرا نے مسلسل غزل کی روایت ڈالی جو بعد کے دور کی شاعری میں قائم نہ رہ سکی۔ اِکا دُکا شاعروں کے ہاں چند ایک مسلسل غزلیں مل جاتی ہیں۔ اقبال نے اس روایت کا احیا کیا اور جدید دور کے بعض شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ قدیم دکنی غزل میں محبوبہ لازماً عورت ہوتی تھی خواہ اس کے لیے تذکیر کا صیغہ ہی کیوں نہ لایا گیا ہو۔ دکنی شعرا نے محبوبہ کے لیے صیغہ تانیث بھی استعمال کیا ہے۔ ولی اور سراج تک پہنچتے پہنچتے امرد پرستی کا رجحان غزل میں در آیا۔

قدیم دکنی غزل کا نمونہ ذیل میں پیش ہے:

تج کیس گھنگرو والے بادل پٹیاں ہے کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں لگن میں

(ملا خیالی)

نَین تجھ مد بھرے دیکھت نظر میانے اثر آوے
اُدھر کے یاد کرنے میں زباں اوپر شکر آوے

(مشتاق)

یوسفِ گم گشتہ پھر آ گا بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر ترا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کھا

(محمد قلی قطب شاہ)

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگ آمل رے پیا
تج بن منجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا

(وجہی)

ولی کی شاعری میں یہ روایت کچھ دور تک چلتی ہے جہاں ولی کی غزل میں اس طرح کے شعر ملتے ہیں۔

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں توں آگ بجھاتی جا
تج چال کی قیمت سو دل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
دل کو گر مرتبہ ہے درپن کا
مفت ہے دیکھنا سریجن کا

لیکن آگے چل کر ولی کی زبان اور پیرایۂ اظہار میں تبدیلی رونما ہوئی شاید یہ سفر دہلی اور

شاہ سعد اللہ گلشن کے مشورے سے فارسی غزل کے مطالعے کا اثر تھا۔ ولی نے فارسی غزل کی روایت کو اپنا لیا۔ چناں چہ انہوں نے فارسی لفظیات بھی اپنالی۔ ولی کی غزلیہ شاعری میں ایسے بہت سے شعر مل جاتے ہیں:

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسن بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا

زندگی جامِ عیش ہے لیکن
فائدہ کیا اگر مدام نہیں

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں دکنی اور فارسیت کے دونوں رنگ الگ الگ دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی مشہور غزل کے یہ شعر ملاحظہ ہوں جو فارسی روایت میں ڈوبی ہوئی ہے۔

خبرِ تحیرِ عشق سوں نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

اور یہ اشعار قدیم دکنی غزل کی روایت سے قریب ہیں:

تصور تجھ بھواں کا اے صنم، سمرن ہوا من کا
سدا دیول کی پوجا کام ہے ہر یک برہمن کا

نین کی پتلی میں اے سریجن ترا مبارک مقام دستا
پلک کے پٹ کھول کر جو دیکھوں تو مجھ کو ماہِ تمام دستا

ولی کے اثر سے جب دہلی میں اردو شاعری کا چرچا ہوا تو وہاں کے فارسی گو شاعر ولی کی

تقلید میں ریختہ کہنے لگے۔ان کے کلام میں دکنی کے بہت سے لفظ ملتے ہیں۔رفتہ رفتہ انھوں نے دکنی کے سنسکرت سے ماخوذ ہندوی لفظوں اور محاوروں کی جگہ فارسی کے الفاظ اور فارسی محاوروں کے ترجمے زبان میں داخل کیے۔مورخینِ ادب نے اسے اصلاحِ زبان کی تحریک کا نام دیا۔دہلی میں اردو شاعری کے پہلے دور میں (آبرو، آرزو، ناجی یک رنگ حاتم وغیرہ) غزل میں ایہام گوئی کا رواج ہوا۔ایہام ایک صنعت ہے۔اس سے مراد شعر میں ایسا لفظ لایا جائے جس کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں۔شعر پڑھ کر ذہن سامنے کے معنی کی طرف جائے۔غور کرنے پر اس کے دوسرے اصلی معنی پر توجہ مرکوز ہو۔ایہام کی چند مثالیں:

نہ لیوے لے کے دل وہ جعدِ مشکیں
اگر باور نہیں تو مانگ دیکھو

اس شعر میں ''مانگ'' ذو معنی ہے۔مانگ = مانگنا، طلب کرنا۔دوسرے وہ مانگ جو بالوں میں ہوتی ہے۔

ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک
جی سے نہ ترے غبار نکلا

(میر محمدی بیدار)

غبار ذو معنی ہے = (1) گرد (2) محاورے میں رنجش کو کہتے ہیں، غبار نہ نکلا = رنجش ختم نہیں ہوئی۔

دہلی کے شعرا نے فارسی غزل کی قدم بہ قدم پیروی کی۔فارسی غزل سے مضامین اخذ کیے۔فارسی غزل کا سارا استعاراتی نظام اردو میں منتقل کیا جس کی وجہ سے غزل کا وہ ہندوستانی مزاج برقرار نہیں رہا جو دکنی غزل کا وصف خاص ہے۔غزل پر ایرانی تہذیب کی گہری چھاپ پڑ گئی۔دہلی میں اردو شاعری کے دوسرے دور میں (میر، سودا، درد وغیرہ) ایہام گوئی کم ہو گئی لیکن صنائع کا استعمال فن کارانہ انداز میں ہونے لگا میر نے نکات الشعرا میں اپنے عہد کی غزل کے مختلف

اسالیب کی یوں نشان دہی کی ہے۔

(1) ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی ہو۔

(2) آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی ہو۔

(3) حروف اور فعل فارسی لائے جائیں۔

(4) فارسی تراکیب لائیں۔

(5) ایہام کا استعمال

(6) چھٹے اسلوب کو میر نے ''انداز'' کہا ہے۔ یہ اسلوب تمام صنعتوں = تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ پر مشتمل ہے جسے بہ قول میر خود انھوں نے اختیار کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل میں سراپا نگاری کا رجحان دکنی غزل کے مقابلے میں کم ہو گیا تھا۔ شاعروں نے عشق کے جذبات اور کیفیات کی موثر انداز میں ترجمانی کی۔ اسی کے ساتھ معاملہ بندی کا رجحان بھی فروغ پایا۔ غزل کے موضوعات میں وسعت ہوئی۔ حیات و کائنات کے گوناگوں مسائل پر شعرا نے اپنے نتائج فکر کو تجربات و مشاہدات کی آنچ میں تپا کر شعر کے سانچے میں ڈھالا۔ غزل میں تصوف اور اخلاق کے مضامین بھی باندھے گئے۔ اس دور کی غزلیہ شاعری کے رنگ اور مزاج کا اندازہ ذیل کے اشعار سے لگایا جا سکتا ہے:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کار گہہِ شیشہ گری کا

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

برا ہے امتحاں لیکن نہ تو سمجھے تو کیا کیجے
شہادت گاہ میں لے چل سب اپنے بوالہوس بہتر

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے کو مگر آئے تھے آنا کیا تھا

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی ایک گلاب کی سی ہے

(میر)

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

(سودا)

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

(درد)

قسمت تو دیکھو ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند
دو چار ہاتھ جب کہ لب بام رہ گیا

عہدے سے اس صنم کے بر آیا نہ جائے گا
یہ ناز ہے تو ہم سے اٹھایا نہ جائے گا
(قائم)

سو سو ہیں التفات تغافل میں یار کے
بے گانگی سے اس کی کوئی آشنا نہیں
عمر آخر ہے جنوں کر لوں بہاراں پھر کہاں
ہاتھ مت پکڑو مرا یارو گریباں پھر کہاں
(یقین)

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا
جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں
جس ادا کا کشتہ ہوں میں وہ رہے میرے ہی ساتھ
اس ادا کو مبتذل اے خوب رومت کیجیو
ہجراں تو ہے، پہ یہ نہیں معلوم کچھ ہمیں
ہم آپ سے جدا ہیں کہ ہم سے جدا ہے وہ
(میر حسن)

احمد شاہ ابدالی اور نادر شاہ کے حملوں کے بعد دہلی جب ویران ہو گئی تو وہاں سے شاعری کی بساط الٹ گئی۔ شجاع الدولہ کے عہد میں لکھنؤ میں اردو شاعری کا ایک نیا مرکز ابھرنے لگا تھا۔ آصف الدولہ کے دور میں اسے تقویت حاصل ہوئی۔ دہلی کے کئی شاعر ترک وطن کر کے لکھنؤ چلے

آئے۔ ابتداءً لکھنؤ میں غزل کا وہی انداز برقرار رہا جس کو دہلی کے شعرا نے پروان چڑھایا تھا۔ لیکن آگے چل کر لکھنو کے دربار کی عیش پرستیوں اور رنگ رلیوں نے جو پورے معاشرے پر اثر انداز ہو چکی تھیں، اردو شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری کے مزاج کو بدل دیا۔ غزل میں خارجیت کا رنگ بڑھ گیا، حقیقی عشقیہ جذبات اور کیفیات کی ترجمانی کم ہو گئی اور معاملاتِ عشق کو کھل کر بیان کیا جانے لگا۔ دہلی کے شعرا نے محبوب کی جنس کو زیادہ تر پردے میں رکھا تھا اس طرح کہ ایک ہی شعر میں عشقِ مجازی اور عشق حقیقی کا اظہار ممکن ہو گیا، لکھنو کے شعرا نے یہ پردہ اٹھا دیا۔ ان کے اشعار سے صاف ظاہر ہونے لگا کہ محبوب عورت ہے۔ معاملات عشق کے بیان کی سطح بھی پست ہو گئی۔ اس میں کلام نہیں کہ بعض شعرا نے رکاکت اور ابتذال سے اپنے کلام کو بڑی حد تک محفوظ رکھا۔ لکھنوَ کی غزل میں داخلی جذبات و کیفیات کے اظہار کے بجائے زبان اور فن پر قدرت جتانے کی کوشش ہونے لگی۔ مشکل زمینیں اختراع کی گئیں خاص طور پر ایسی زمینیں جن میں ردیفیں اتنی طویل اور بے ہنگم ہوتی تھیں کہ غزل میں کوئی سلیقے کا مضمون نہیں باندھا جا سکتا تھا۔ صنائع بدائع کا استعمال مقصود بالذات بن گیا اور محض محاورہ بندی کے لیے بھی شعر کہے جانے لگے۔ لفظ پرستی کے رجحان کو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے بڑھاوا دیا۔ مصحفی اور انشا جیسے شعرا کو دربار کے ماحول نے بگاڑ دیا۔ مصحفی کے ہاں پھر بھی عشق کے سچے جذبات سے مملو شاعری کے وافر نمونے مل جاتے ہیں۔ آتش چوں کہ دربار سے وابستہ نہیں تھے، ان کی شاعری بڑی حد تک ان منفی اثرات سے محفوظ رہی۔ دہلی میں بھی شاہ نصیر جیسے شاعر گزرے ہیں جن کی شاعری بڑی حد تک الفاظ کی کرتب بازی بن کر رہ گئی تھی۔

ذیل میں چند شاعروں کے منتخب شعر پیش کیے جاتے ہیں جن سے لکھنو کی غزلیہ شاعری کے رنگ و آہنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

کمالِ حسن خالق نے دیا ہے اس پری رو کو
نہ چتون کج ہوی اس کی نہ گانے میں دہن بگڑا

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن
حسرت پہ اس مسافرِ بے کس کی رو
جو رہ گیا ہو بیٹھ کے منزل کے سا
)
جوخواہش اس سے آنکھوں میں کروں نظریں ملا۔
تو کہتے ہیں بتائی تو نے صورت کیوں دوا۔
انگلیاں پاؤں کی اب اپنی وہ دبوائے
کچھ تو اے پاسِ ادب ہاتھ بڑھانے دے
)
گلبرگِ تر سمجھ کے لگا بیٹھی ایک ;
بلبل ہمارے زخمِ جگر کے کھرنڈ
جھڑکی سہی ادا سہی چینِ جبیں
یہ سب سہی پر ایک نہیں کی نہیں
کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے
)
آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہو
میں جاہی ڈھونڈتا تری محفل میں رہ
گستاخ بہت شمع سے پروانہ ہوا
موت آئی ہے، سر چڑھتا ہے دیوانہ ہوا

ہنسنے والا نہیں ہے رونے پر
ہم کو غربت وطن سے بہتر ہے
پیام بر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا
زبانِ غیر سے کیا شرح آرزو کرتے
صبا کی طرح ہر اک غیرتِ گل سے ہیں لگ چلتے
محبت ہے سرشت اپنی ہمیں یارانہ آتا ہے
(آتش)

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغ ہجراں کا
طلوع صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا
چمکنا برق کا لازم پڑا ہے ابر باراں میں
تصور چاہیے رونے میں اس کے رَوئے خنداں کا
کس کو ہمارے یار کے نظارے کی ہے تاب
خورشید جس کو کہتے ہیں اس کی نقاب ہے
گلوں کی پردہ دری کیا تمھیں ہوئی منظور
جو آج سیرِ گلستاں کو بے نقاب چلے
ساقی بغیر شب جو پیا آبِ آتشیں
شعلہ وہ بن کے میرے دہن سے نکل گیا
ہر ہر قدم پہ پھوٹتے جاتے ہیں آبلے
نقشِ قدم میں طور ہے چشمِ پُر آب کا
(ناسخ)

دہلی جب دوبارہ آباد ہوئی۔ زندگی کی چہل پہل لوٹ کر آئی۔ بہادر شاہ ظفر برائے نام

بادشاہ تھے۔ اصل عمل داری انگریزوں کی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں اردو شاعری سے دہلی کی فضائیں گونجنے لگیں۔ اس دور میں غالب، مومن اور ذوق جیسے باکمال شاعر غزل کے افق پر نمودار ہوئے ان میں سے ہر شاعر کا اپنا ایک جداگانہ طرز تھا۔ غالب نے ابتدا میں بیدل کے طرز کو اپنایا اس کے علاوہ وہ سبک ہندی کے دیگر شاعروں صائب، غنی وغیرہ سے متاثر تھے۔ ان شعرا کے اثرات، طرزِ اظہار اور اسلوب تک محدود تھے۔ غالب کی زبان فارسی زدہ تھی بعض غزلیں انھوں نے ایسی کہیں جن میں صرف فعل اردو ہے۔ فعل کو فارسی میں بدل دیا جائے تو مکمل شعر فارسی کا ہو جائے جیسے:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا

تماشائے بہ یک کف بردنِ صد دل پسند آیا

آیا کو آمد سے بدل دیجیے تو شعر فارسی کا ہو جائے گا۔ بعض مخلص احباب کے مشورے سے وہ سادہ گوئی کی طرف مائل ہوئے چناں چہ ایسی غزلیں بھی ان کے دیوان میں ملتی ہیں:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک

کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ان امور سے قطعِ نظر غالب اردو کے عظیم شاعر تھے۔ انھوں نے غزل کو محض عشقیہ جذبات تک محدود نہیں رکھا اس میں فکر کے عنصر کا اضافہ کیا۔ انھوں نے حیات و کائنات کے بارے میں اپنے افکار کو بڑی گہرائی کے ساتھ موثر انداز میں پیش کیا۔ معنی آفرینی غالب کی غزل کی اہم خصوصیت ہے۔ غالب اپنے عہد کے جدید شاعر تھے۔ انھوں نے آنے والے دور کے قدموں کی چاپ سن لی تھی۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری میں آج کے عہد کی زندگی اور اس کے مسائل کا پرتو بھی جھلکتا ہے۔

مومن خالص عشقیہ شاعر تھے۔ انھوں نے معاملاتِ عشق کو ہمہ رنگ انداز میں پیش کر نے کے ساتھ عشق کی متنوع کیفیات اور جذبات کی منہ بولتی تصویر کشی کی۔ مومن کا اسلوب منفرد تھا۔ غالب کی طرح وہ بھی غزل کے دو مصرعوں میں ایک وسیع خیال کو پیش کر دیتے تھے۔ ایمائیت ان کے اسلوب کا خاص وصف تھا۔

ذوق، غالب اور مومن سے مختلف طرز کے شاعر تھے انھوں نے خالص اردو کو اظہار کا ذریعہ بنایا بامحاورہ زبان استعمال کی۔ یقیناً وہ اعلیٰ درجے کی شاعری تھی ان کی فکر زیادہ تر مروجہ اخلاقی اقدار تک محدود رہی اس میں غالب کی سی وسعت اور گہرائی نہ تھی۔

ذیل میں ان شعرا کے کلام کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

(غالبؔ)

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

میں بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

(مومن)

گل اس نگہہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا

پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

اے شمع تیری عمرِ طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے روکر گزار دے

بجا کہے جسے عالم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو

(ذوق)

غالب، ذوق اور مومن کے بعد اردو غزل کچھ عرصے کے لیے جمود کی سی کیفیت کا شکار رہی۔ اس دور میں اسیر، جلال، تسلیم اور داغ جیسے شاعروں نے غزل کا عَلَم اٹھائے رکھا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک کے اثر سے اردو ادب کی تمام اصناف میں تبدیلی آ رہی تھی، جس کے پیشِ نظر وقت کا اہم تقاضا علم کی ترویج اور معاشرے کی اصلاح تھا۔ اس مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے حالؔی اور آزاد نے غزلیہ شاعری کو اپنی تنقید کا ہدف بنایا اور نظم کی تحریک چلائی۔ نیچرل شاعری کا تصور پیش کیا۔ نظم نگاری کو فروغ ہوا اور غزل پیچھے رہ گئی۔ حالی کے اعتراضات کو سامنے رکھتے ہوئے شعرائے لکھنو (ثاقب، عزیز وغیرہ) نے پرانی روش ترک کر کے میر اور غالب کی تقلید میں نئے انداز کی غزلیں کہیں لیکن وہ بڑے پائے کے شاعر نہ تھے۔ اسی زمانے میں حسرت موہانی نے غزل کا احیا کیا۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو ارضیت بخشی اور ایک نئے غنائی آہنگ سے روشناس کیا۔ حسرت کے معاصر غزل گو شعرا فانی، اصغر، یگانہ، شاد عظیم آبادی اور جگر مرادآبادی نے غزل کو نیا وقار عطا کیا۔ ان شعرا کی غزل میں محبوب کا روایتی تصور بدل گیا۔ غزل سے طوائف کا اخراج عمل میں آیا۔ ان شعرا کی محبوبہ گوشت پوست کی عورت تھی جو خود بھی صاحب دل تھی۔ ان شعرا نے روایتی انداز میں محبوب کی بے وفائی، ظلم اور قتل و غارت گری کا چرچا نہیں کیا اور غزل کو اپنے مکاشفات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان میں سے ہر غزل گو شاعر کی قدر و قیمت اور اس کے منفرد اسلوب کا جائزہ لینے کی گنجائش نہیں ہے۔ ان شعرا کے درجِ ذیل اشعار سے ان کی غزل گوئی کی منفرد خصوصیات کا کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

یہ بزمِ مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
جو بڑھ کر خود اٹھا لے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

(شاد عظیم آبادی)

جس قدر چاہیے جلوؤں کو فراوانی دے
ہاں نظر دے تو مجھے فرصتِ حیرانی دے
بے ذوقِ نظر بزمِ تماشا نہ رہے گی
منہ پھیر لیا ہم نے تو دنیا نہ رہے گی
تو کہاں ہے کہ تری راہ میں یہ کعبہ و دیر
نقش بن جاتے ہیں منزل نہیں ہونے پاتے

(فانی بدایونی)

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا
خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے
دل میں کیا کیا ہوسِ دید بڑھائی نہ گئی
روبہ رو ان کے مگر آنکھ اٹھائی نہ گئی

(حسرت موہانی)

سنتا ہوں بڑے غور سے افسانۂ ہستی
کچھ خواب ہے، کچھ اصل ہے، کچھ طرزِ ادا ہے
یہاں کوتاہیِ ذوقِ عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہاں صیاد ہوتا ہے

(اصغر گونڈوی)

یکساں کبھی کسی کی نہ گزری زمانے میں
یادش بہ خیر بیٹھے تھے کل آشیانے میں

دلِ طوفان شکن تنہا جو پہلے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے
کعبہ نہیں کہ ساری خدائی کو دخل ہو
دل میں سوائے یار کسی کا گزر نہیں

(یگانہ چنگیزی)

پھول کھلے ہیں گلشن گلشن
لیکن اپنا اپنا دامن
یہ بات کیا کہ حقیقت وہی مجاز وہی
مجاز ہے تو پھر اس کو مجاز رہنے دے
غنیمت ہے کہ اس دور ہوس میں
ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے
تسخیرِ مہر و ماہ مبارک تجھے مگر
دل میں نہیں اگر تو کہیں روشنی نہیں
اِدھر سے بھی ہے سوا کچھ اُدھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

(جگر مراد آبادی)

اسی زمانے میں غزل میں ایک منفرد آواز ابھری۔ وہ آواز اقبال کی تھی۔ اقبال کی اہمیت یوں تو نظم نگار شاعر کی حیثیت سے زیادہ ہے لیکن اردو غزل کو ان کی جو دین ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کو اقبال نے نئے اسلوب، نئی لفظیات اور نئے موضوعات سے روشناس کیا۔ نظم کی طرح غزل کو بھی اقبال نے اپنے فلسفیانہ افکار کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کی غزل میں انفرادی شان اور عظمت وہاں نظر آتی ہے جہاں وہ غزل کے شعر کی بنیاد عام انسانی تجربات اور احساسات

پر رکھتے ہیں یا جہاں ان کی غزل کا واحد متکلم نوعِ انسانی کا نمائندہ بن کر کائنات میں انسان کے وجودی موقف کو اپنی فکر کا محور بنا کر اپنے جذباتی ردِعمل کا اظہار کرتا ہے۔

غزل کے متصوفانہ اشعار میں ذاتِ حق سے عشق کا اظہار کیا جاتا رہا ہے۔ اقبال کی غزل کا واحد متکلم خلیفتہ الارض کی حیثیت سے ذاتِ حق کو اپنا مخاطب بناتا ہے۔ اقبال کی اس قبیل کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے ہم خود کو ایک نئی فضا میں سانس لیتا محسوس کرتے ہیں ان غزلوں میں اقبال نے اظہار کے لیے ایک نئی زبان تخلیق کی ہے۔ روایتی غزل کی لفظیات اور استعاروں کو بھی انھوں نے نئی معنوی جہت دی ہے۔ اقبال کی اس نوع کی غزلیہ شاعری کا نمونہ ملاحظہ ہو:

خودی کا سرِ نہاں لاالٰہ الا اللہ ۔۔۔ خودی ہے تیغ فساں لا اِلٰہ اِلَّا اللہ

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے ۔۔۔ صنم کدہ ہے جہاں لا اِلٰہ اِلَّا اللہ

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا ۔۔۔ مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اسی کوکب کی تابانی سے ہے سارا جہاں روشن ۔۔۔ زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

یہ دشتِ خاک یہ صرصر، یہ وسعت افلاک ۔۔۔ کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل ۔۔۔ یہی ہے فصلِ بہاری یہی ہے فصلِ مراد

تارے آوارہ و کم آمیز ۔۔۔ تقدیر وجود ہے جدائی

تیرے نفس سے ہوئی آتش گل تیز تر ۔۔۔ مرغ چمن ہے یہی تیری نوا کا صلہ

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے

جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

ہیں عقدہ کشا یہ خار صحرا ۔۔۔ کم کر گلۂ برہنہ پائی

حسرت، فانی اور اقبال کے بعد اردو غزل میں ایک نیا موڑ آتا ہے اور فراق گورکھپوری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ فراق نے مشاہدہ حسن سے پیدا ہونے والی حقیقی کیفیات کی بڑے فن کارانہ انداز میں تصویر کشی کی۔ حیات و کائنات کے مسائل پر انھوں نے نظر ڈالی اور اس مشاہدے سے پیدا ہونے والی کیفیات کے اظہار کا غزل کو وسیلہ بنایا۔ فراق کی شاعری، شعرا کی جوان نسل پر اس طرح اثر انداز ہوئی کہ اردو غزل کا مزاج ہی بدل گیا۔ فراق کی غزلیہ شاعری کا نمونہ دیکھیے۔

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

حسن کو اک حسن ہی سمجھے نہ ہم اور اے فراق
مہر باں نا مہر باں کیا کیا سمجھ بیٹھے تھے ہم

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

چپ ہوگئے تیرے رونے والے
دنیا کا خیال آگیا ہے

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

فراق کے بعد اردو غزل نے اپنا چولا بدل دیا۔ بیسویں صدی کی تیسریں اور چوتھی دہائی میں نئے ادب کی دو تحریکیں ابھریں جنھیں حلقۂ ارباب ذوق اور ترقی پسند ادب کی تحریکوں کے نام سے پہچانا جاتا تھا۔ ہر دو تحریکوں نے ابتدا میں غزل سے بے اعتنائی برتی۔ ترقی پسند اسے جاگیر دارانہ عہد کی باقیات سمجھتے تھے اور حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا نے نظم میں نئے نئے تجربوں کے لیے اپنی صلاحیتیں وقف کر دی تھیں لیکن غزل کے تعلق سے بے اعتنائی کا یہ رویہ زیادہ عرصے تک

قائم نہیں رہا۔ ترقی پسندوں نے غزل کی عوامی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے محسوس کیا کہ یہ ان کے سیاسی معتقدات کے پرچار کے لیے کارآمد صنف ہے۔ مجروح سلطان پوری، فیض احمد فیض اور ساحر لدھیانوی جیسے شعرا نے غزل میں سیاسی خیالات، بغاوت اور انقلاب کے جذبات کے اظہار کے لیے غزل کی ایک نئی زبان تخلیق کی۔ انھوں نے غزل کے معروف اور مروجہ استعاروں کو نئے تلازمے دیے لیکن ترقی پسند تحریک کے انتہا پسندی کے دور میں جب ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کیا جانے لگا کہ وہ اپنے خیالات کا ڈھکے چھپے انداز میں نہیں بلکہ کھل کر اظہار کریں، ترقی پسند غزل میں نعرہ بازی در آئی۔

ترقی پسند غزل کا نمونہ :

فریب پاسبانی دے کے ظالم لوٹ لیتے ہیں
ہمیں خود اپنے گھر کا پاسباں بننے نہیں دیتے

(پرویز شاہدی)

جذب مسافرانِ رہِ یار دیکھنا
سر دیکھنا، نہ سنگ نہ دیوار دیکھنا

(فیض احمد فیض)

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

(مجروح سلطان پوری)

حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا نے نظم کی طرح غزل کو بھی حیاتِ انسانی کے داخلی مسائل، نفسیاتی کیفیات کے اظہار اور درونِ خانہ ہنگاموں کی تصویر کشی تک محدود رکھا۔ سیاسی، سماجی مسائل کی براہِ راست پیش کش سے احتراز کیا۔ مثال کے طور پر میراجی کے چند اشعارِ غزل پیش ہیں:

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا ، کیا ہے میرا ، اپنا پرایا بھول گیا
اپنی بیتی جگ بیتی ہے جب سے دل نے جان لیا
ہنستے ہنستے جیون بیتا رونا دھونا بھول گیا
ایک کھلونا ٹوٹ گیا تو اور کئی مل جائیں گے
بالک یہ ان ہونی تجھ کو کس بیری نے سمجھائی ہے
چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں
لیکن میں آزاد ہوں ساقی چھوٹے سے پیمانے میں

آزادی کے بعد وہ سیاسی مسائل باقی نہیں رہے تھے جن سے ترقی پسند غزل توانائی حاصل کر رہی تھی بھیمڑی کانفرنس کے بعد ترقی پسند غزل کی زبان بدل گئی۔ اس میں ایمائیت کی شان باقی نہیں رہی۔ بدلے ہوئے حالات میں اچھی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شاعروں نے غزل کے احیا کی کوشش کی اور ان میں سے بعض شعرا نے تخلیقی تحریک کے حصول کے لیے میر سے رجوع کیا۔ ان شعرا میں ابنِ انشا، اطہر نفیس، خلیل الرحمان اعظمی لائقِ ذکر ہیں۔ ان کی غزل گوئی کا انداز ملاحظہ ہو:

انشا جی اٹھو اب کوچ کرو اس شہر میں جی کو لگانا کیا
وحشی کو سکوں سے کیا مطلب جوگی کا نگر میں ٹھکانہ کیا
تم سختیِ راہ کا غم نہ کرو ہر دور میں راہ میں، ہم سفرو——!
جہاں دشتِ خزاں وہیں وادیِ گل
جہاں دھوپ کڑی وہیں چھاؤں گھنی
کب لوٹا ہے بہتا پانی، بچھڑا ساجن، روٹھا دوست
ہم نے اس کو اپنا جانا جب تک ہاتھ میں داماں تھا
(ابن انشا)

عشق فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے
عشق صداقت ہوتے ہوتے کتنا کم احوال ہوا
اک صورت دل میں سمائی ہے اک شکل ہمیں پھر بھائی ہے
ہم آج بہت سرشار سہی پر اگلا موڑ جدائی ہے
(اطہر نفیس)

اسی دور میں حفیظ ہوشیار پوری، عزیز حامد مدنی، جمیل الدین عالی، سیف الدین سیف، عابد علی عابد اور ضیا جالندھری جیسے شعرا نے غزل کو نئی جہات سے آشنا کیا اور جدید غزل کے لیے راہ ہموار کی۔ ان شعرا کے چند اشعار غزل سے ان کے انفرادی رنگ و آہنگ کا اندازہ ہوگا:

چراغِ بزم ابھی جانِ انجمن نہ بجھا
جو یہ بجھا تو ترے خد و خال سے بھی گئے

(عزیز حامد مدنی)

کچھ نہ تھا یاد بہ جز کارِ محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے
(جمیل الدین عالی)

دیکھ پھولوں سے لدے دھوپ نہائے ہوئے پیڑ
ہنس کے کہتے ہیں گزاری ہے خزاں ہم نے بھی

(ضیا جالندھری)

جانے تجھ سے ادھر بھی کیا کچھ ہے
کاش تو سامنے سے ہٹ جائے

(سیف الدین سیف)

ناصر کاظمی جدید اردو غزل کا ایک اہم نام ہے۔ ناصر کاظمی ابتدا میں فراق سے متاثر تھے۔ فراق کی طرح انھوں نے جذبات عشق کے اظہار سے زیادہ کیفیات عشق کی تصویر کشی پر توجہ کی۔ ساتھ ہی انسانی وجود کی صورتِ حال اور اپنے عہد کے سیاسی سماجی حالات کے اثرات کو داخلی رنگ میں پیش کیا۔ ناصر کاظمی نے ہم عصر شعرا اور آنے والی نسل کے بہت سے شاعروں کو متاثر کیا۔ انھوں نے غزل مسلسل کی روایت کا احیا کیا۔ پیکر تراشی ان کے اسلوب کا خاص وصف ہے۔ چند شعر:

کچھ یادگارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

دیتے ہیں سراغ فصل گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

زمیں لوگوں سے خالی ہو رہی ہے
یہ رنگ آسماں دیکھا نہ جائے

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک کو فروغ ہوا۔ یہ ایک طرح سے ترقی پسند تحریک کی اڈعائیت کا ردِ عمل تھا۔ جدیدیت کی تحریک کے نظریہ سازوں نے اس بات پر زور دیا کہ ادیب کی وابستگی کسی دیے ہوئے سیاسی نظریے یا کسی سیاسی گروہ کے معینہ پروگرام اور پالیسی سے نہیں بلکہ اپنی ذات سے ہونی چاہیے۔ انھوں نے عصری آگہی پر زور دیا۔

اس تحریک کے زیر اثر سیاسی مسائل کی جگہ عصر حاضر کے انسان کے وجودی مسائل نے لے لی۔ بہت سے جدید ادیبوں اور شاعروں نے ماضی کی ادبی روایت سے اپنا رشتہ توڑ لیا اور شعر و ادب میں زبان اور فن کے نئے تجربے کیے گئے۔ تجریدی کہانی اور اینٹی غزل اس کی مثالیں ہیں۔ اس تحریک نے اردو غزل پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ غزل کی زبان بدل گئی۔ نئے استعارے اور علائم وضع کیے گئے۔ جدید غزل کی ایک اہم شناخت یہ ہے کہ روایتی غزل کے مثالی عشق کی جگہ دور حاضر میں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ عشق کی بدلتی ہوئی گوناگوں کیفیات اور واردات کو حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا جانے لگا۔ اینٹی غزل کا تجربہ کامیاب نہ ہو سکا۔ لیکن اظہار کے نت نئے اسالیب سے غزل کی صنف روشناس ہوئی اس کے موضوعات میں بھی بڑی وسعت پیدا ہوئی۔ جدید غزل کا رنگ روپ ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

پاؤں مارا تھا پہاڑوں پہ تو پانی نکلا
یہ وہی جسم کا آہن ہے کہ مٹی نکلا

(ساقی فاروقی)

اندر کی آگ دیکھیے روشن ہے یا نہیں
اٹھتا ہوا مکان کے سر سے دھواں تو ہے

(ظفر اقبال)

کس درجہ پیچ و تاب تماشا سفر میں تھا
پھر بھی گریز خاک مری رہ گزر میں تھا

(مرغوب حسن)

ہر ایک سمت سے اڑ اڑ کے ریت آتی ہے
ابھی ہے زور وہی دشت کی ہواؤں میں

(باقی صدیقی)

نہ اتنی تیز چلے سر پھری ہوا سے کہو
شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے
(شکیب جلالی)

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا
(شہریار)

لہو میں ہاتھ تر ہیں پتھروں کو چھوتا پھرتا ہوں
نہ جانے اب کہاں میں کھو چکا ہوں اعتبار اپنا
(زیب غوری)

کہاں سے آ گیا اک ابر درمیاں ورنہ
مرے بدن میں یہ سورج اترنے والا تھا
(بانی)

آج تک گم سم کھڑی ہیں شہر میں
جانے دیواروں سے تم کیا کہہ گئے
(غلام جیلانی اصغر)

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے
(منیر نیازی)

منزل ہے نہ کوئی جادہ پھر بھی
آشوب سفر میں مبتلا ہوں
(گوپال متل)

فضا میں دور تک اڑتے ہوئے پرندے ہیں
چھپا ہوا میں کہیں ان کے بال و پر میں ہوں
(محمد علوی)

ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب
یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا
(شہزاد احمد)

تمام عمر کٹے گی یوں ہی سرابوں میں
وہ سامنے بھی نہ ہوگا نظر بھی آئے گا
(افتخار نسیم)

محبتوں میں عجب ہے دلوں کا دھڑکا سا
نہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے
(عبداللہ علیم)

نہیں رہے گا جو اپنی صداقتوں میں رہا
یہ عہد وہ ہے کہ اس کی ضرورتوں میں رہیں
(رضی اختر شوق)

صد کار بے محل میں گنوایا گیا جسے
میں وہ دیا ہوں دن میں جلایا گیا جسے
(سلیم احمد)

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے
(کشور ناہید)

میں تو سمجھ رہا تھا کہ مجھ پر ہے مہرباں
دیوار کی یہ چھاؤں تو سورج کے ساتھ تھی

(حمایت علی شاعر)

کیا ایسی تلاشِ آب و دانہ
پرواز کا لطف بھول جائیں

(پروین شاکر)

بے سر و پا آرزوئیں پالنے سے فائدہ
بوجھ اٹھائے پھر رہا ہوں میں بھی کیا بیکار سا

(ریاض مجید)

رات آئی ہے بچوں کو پڑھانے میں لگا ہوں
خود جو نہ بنا ان کو بنانے میں لگا ہوں

(اکبر حمیدی)

جیسا کہ ابتدا میں ہم بتا چکے ہیں غزل کی صنف قصیدے سے ماخوذ ہے۔اس کا سانچہ بھی قصیدے کے سانچے کے مماثل ہے۔غزل کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہم ردیف ہوتے ہیں بعد کے اشعار میں ہر دوسرے مصرعے میں معینہ قافیے کی پابندی کی جاتی ہے۔غزل کے آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص لاتا ہے اس کو مقطع کہتے ہیں۔غزل کے تمام اشعار ہم وزن ہوتے ہیں۔ ہر غزل کسی مخصوص بحر میں ہوتی ہے۔غزل کے اشعار کی تعداد کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ سترہ اور بعض کے نزدیک پچیس ہونی چاہیے سترہ یا پچیس شعر کے بعد مزید ایک مطلع کہہ کر غزل کو آگے بڑھایا جا سکتا ہے ایسی دو غزلیں ہو جائیں تو دوغزلہ، تین ہو تو اسے سہ غزلہ کہیں گے۔ایک غزل میں ایک سے زیادہ مطلعے کہے جا سکتے ہیں۔

غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ایک شعر میں پورا مضمون ادا کر دیا جاتا ہے۔ایک شعر

کا دوسرے شعر سے معنوی لحاظ سے مربوط ہونا ضروری نہیں ہے۔ اگر غزل کے تمام اشعار آپس میں مربوط ہوں ایک ہی مضمون کو مختلف انداز سے باندھا جائے یا کسی خیال کو بہ تدریج ارتقا دیا جائے یا پوری غزل میں ایک ہی کیفیت شروع سے آخر تک قائم رہے تو اسے غزلِ مسلسل کہتے ہیں۔

اردو شاعری کے لیے چند بحریں مقرر ہیں۔ یہ بحریں فارسی سے لی گئی ہیں اردو شاعروں نے ان میں چند اختراعات بھی کی ہیں۔

بحر چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب سے بنتی ہے۔ چند چھوٹے اور لمبے مصوتوں کو باہم ترتیب دے کر ایک اکائی بنائی جاتی ہے پھر ان اکائیوں کو دو مصرعوں میں آٹھ بار دہرا کر ایک بحر بنائی جاتی ہے۔ چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب بدلنے سے بحر بدل جاتی ہے مثلاً
ایک لمبا مصوتہ + ایک چھوٹا مصوتہ + دو چھوٹے مصوتے بحر کی ایک اکائی ہے اس ترتیب کو یاد رکھنے کے لیے اسے ملفوظ کر دیا گیا ہے یہ ملفوظ شکل فاعلاتن ہے اسے رکن کہتے ہیں اس رکن کی آٹھ بار تکرار سے ایک بحر بنتی ہے جس کو بحرِ رمل کہتے ہیں۔ دیگر ارکان حسب ذیل ہیں ان ارکان میں چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب ظاہر کرنے کے لیے چھوٹے مصوتے کو (ہ) سے اور لمبے مصوتے کو (-) سے ظاہر کیا گیا ہے۔

فاعلاتن (-ہ--) آٹھ بار = بحر رمل (مثمن سالم)
مفاعیلن (ہ---) آٹھ بار = بحر ہزج (مثمن سالم)
مستفعلن (--ہ-) آٹھ بار = بحر رجز (مثمن سالم)
متفاعلن (ہہ-ہ-) آٹھ بار = بحر کامل (مثمن سالم)
مفاعلتن (ہ-ہہ-) آٹھ بار = بحر وافر (مثمن سالم)
فاعلن (-ہ-) آٹھ بار = بحر متدارک (مثمن سالم)
فَعولن (ہ--) آٹھ بار = بحر متقارب (مثمن سالم)

یہ سات بحریں مفرد ہیں کیوں کہ ان میں ایک ہی رکن کی تکرار ہوئی ہے۔ جن بحروں میں

ایک سے زیاد: ارکان ہوتے ہیں انھیں مرکب بحر کہا جاتا ہے۔ ان بحروں کی تفصیل طوالت کا باعث ہوگی۔

مفرد بحروں میں کسی ایک رکن کی آٹھ بار تکرار ہوتو اسے بحرِ مثمن سالم کہتے ہیں۔ ارکان کی تعداد دو مصرعوں میں چھے ہوتو مسدس سالمہ اور چار ہوتو مربع سالمہ کہیں گے۔

ہر بحر کے کسی رکن یا ارکان میں کچھ تبدیلی کر کے نئے اوزان وضع کیے گئے ہیں۔ متبدلہ رکن کو زحاف کہا جاتا ہے۔ مزاحف اوزان (جن میں زحاف کا استعمال ہوا ہے) چند مثالیں یہ ہیں:

ہزج = 1۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن

2۔ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن

رمل = 1۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

2۔ فاعلاتن فاعلان

متقارب = 1۔ فعلن فعولن فعلن فعولن

2۔ فعلُ فعولن فعلُ فعولن

یہ جاننے کے لیے کہ شعر کس بحر میں ہے اور کیا وہ اس بحر پر پورا اترتا ہے شعر کی تقطیع کی جاتی ہے۔ تقطیع کرنے کے لیے شعر کو موزونیت سے پڑھنا ضروری ہے۔ موزونیت سے پڑھنے کے لیے کبھی لمبے مصوتے کو مختصر اور مختصر مصوتے کو لمبا کر دیا جاتا ہے اور قرأت کے لحاظ سے شعر کو دوبارہ لکھ کر اس کی تقطیع کی جاتی ہے۔

شعر =

اے ہمالہ اے فصیل کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

قرأت شعر =

اے ہمالہ، اے فصیلے کشورے ہندوستاں
چومتا ہے تیرِ پیشانی کُ جھک کر آسماں

تقطیع اے ہمالہ / اے فصیلے / کشور ے ہن / دوس تاں

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

چوم تا ہے / تے رپیشا / نی کُ جھک کر / آس ماں

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن

بحر = رمل

قافیہ :- موزونیت کے ساتھ غزل میں قوافی کی پابندی ضروری ہے۔ قافیہ غزل کے مطلع کے دونوں مصرعوں اور دیگر اشعار کے ہر دوسرے مصرعے کے آخر میں لایا جاتا ہے۔ قافیے کی اقل ترین صورت وہ ہے جس میں الفاظ کے اختتام پر کسی مصوتے کی تکرار ہو جیسے اٹھا سنا میں طویل مصوتے /ا/ کی تکرار اسے حرف ردی کہتے ہیں۔ حرف ردی کے بعد مزید مصوتوں یا مصمتوں کی تکرار بھی ہو سکتی ہے جیسے اشارہ = ستارہ ان قافیوں میں حرف ردی /ا/ ہے اس کے بعد /ر/ اور /ہ/ کا اضافہ کیا گیا ہے۔ حرف ردی سے پہلے جو مصوتے یا مصمتے آتے ہیں ان کی تکرار نہیں ہوتی۔

ردیف :- غزل کے لیے صرف قافیے کا ہونا کافی ہے۔ شاعر، قافیے کے بعد ایک یا ایک سے زیادہ الفاظ لاتے ہیں اور ان کی تکرار مطلع کے دونوں مصرعوں اور بعد کے اشعار اور مقطع کے دوسرے مصرعوں میں ہوتی ہے۔ اس لفظ یا ان الفاظ کو ردیف کہا جاتا ہے جیسے ذیل کے مطلع میں ''یار'' اور ''دیدار'' قافیے ہیں اور ''دیکھ کر'' ردیف ہے۔

کیوں جل گیا نہ تابِ رخ یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

غزل کے موضوعات :- غزل کے موضوعات متعین نہیں ہوتے۔ غزل میں ہر طرح کے جذبات، احساسات، کیفیات، تجربات، مشاہدات، خیالات اور افکار کے اظہار کی گنجائش ہے۔ بہ شرطیکہ یہ اظہار غزل کے مزاج سے موانست رکھے۔

محض کارآمد نثر کے جملے یا جملوں کو موزوں کر دینا اور قافیہ پیمائی کا نام غزل نہیں ہے۔
غزل کے شعر کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ اس میں ایک وسیع مضمون کو اختصار کے ساتھ دو مصرعوں میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔ کفایت الفاظ، استعارہ، کنایہ، مجازِ مرسل، حذف وایما، ایہام اور دیگر صنعتوں کو وہ اس مقصد کے لیے کام میں لاتا ہے۔ غزل کی تحسین کے لیے ان حربوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔

تشبیہ :- تشبیہ اس دلالت کو کہتے ہیں جس میں ثابت کیا جائے کہ ایک چیز دوسری چیز کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ دو چیزیں جدا جدا ہوں لیکن ان میں کوئی مشابہت ہو

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
(میر)

اس شعر میں معشوق کے لب کو گلاب کی پنکھڑی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ تشبیہ کے پانچ اجزا ہوتے ہیں۔ مشبہ جس کی تشبیہ دی جائے۔ مشبہ بہ جس سے تشبیہ دی جائے۔ وجہ شبہ، غرضِ تشبیہ اور حروف تشبیہ۔ میر کے شعر میں ''لب'' مشبہ ہے گلاب کی پنکھڑی مشبہ بہ ہے وجہ شبہ ''نزاکت'' ہے۔ غرضِ تشبیہ نزاکت کے وصف کو ظاہر کرنا ہے اور ''سی'' حروف تشبیہ ہے۔ جیسے مانند، مثل وغیرہ بھی حروف تشبیہ ہیں۔ کبھی حروفِ تشبیہ کو حذف کر دیا جاتا ہے یا کسی بالواسطہ طریقے سے تشبیہ دی جاتی ہے جیسے:

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

پہلے مصرع میں لب کو لعلِ بدخشاں سے تشبیہ دی گئی ہے اور دوسرے میں محبوب کی آنکھوں کو ہرن کی آنکھوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ تشبیہ دینے کا یہ انداز بالواسطہ ہے اس کے لیے حروف تشبیہ نہیں لائے گئے۔

استعارہ :- استعارے کی بنیاد تشبیہ پر ہوتی ہے۔اس میں یا تو مشبہہ کو حذف کر دیا جاتا ہے جیسے سنبل کہہ کر زلف مراد لیں یا مشبہہ بہ کو حذف کر کے صرف مشبہ کا ذکر کریں اور اس کے ساتھ ایسے فعل یا وصف کو مربوط کیا جائے جو اصل میں مشبہہ بہ کا فعل یا وصف ہے۔

ہم نے بھی سیر کی تھی چمن کی پر اے نسیم
اڑتے ہی آشیاں سے گرفتار ہم ہوئے

' اڑنا ' پرندہ کا فعل ہے۔یہاں عاشق کو پرندہ یا بلبل سے تشبیہہ دی گئی ہے۔

شعراء متقدمین نے فارسی غزل کا سارا استعاراتی نظام اردو میں منتقل کر لیا اور اپنی طرف سے بھی اس میں بہت سے اضافے کیے۔

ترقی پسند اور جدید شعرا نے قدیم غزل کے بہت سے استعاروں کو ترک کر دیا یا قدیم استعاروں کو نئے تلازمے دیئے اور بہت سے نئے استعاروں کا اضافہ کیا مثلاً آسیب ۔طلسم۔ پرندہ ۔اڑان ۔ برف ۔تتلی ۔تالاب ۔ جزیرہ ۔جھیل ۔ خیمہ ۔ ہوا۔مٹی ۔ پانی ۔ دریچہ ۔ دہلیز ۔ دستک ۔ پرچھائیں ۔ دھند ۔کھیتی ۔فصل ۔فصیل ۔ حصار ۔ دھوپ ۔ ریت ۔ پیاس ۔ پتھر ۔ ناؤ ۔ سیڑھی ۔زینہ ۔گنبد ۔چھت ۔کمرہ ۔لمس ۔منظر ۔موسم ۔وغیرہ۔

تجسیم و تشخص :- تجسیم سے مراد غیر مرئی کو مرئی بنا کر پیش کرنا اور تشخص سے مراد غیر ذوی العقل کو اس طرح مخاطب کرنا یا اس طرح اس کا ذکر کرنا جیسے وہ ذوی العقل ہو۔

یہ دونوں بھی استعارے کی قسمیں ہیں۔

تجسیم کی مثال:-

غم روزگار سنبھل کے چل تری شوخیوں کی ہوا گئی
وہ جنونِ عشق پھر آ گیا وہ بہارِ حسن پھر آ گئی

(تپش خورجوی)

تشخص کی مثال:-

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے روکر گزار دے

(ذوق)

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں استعارے میں بھی دو چیزوں کے درمیان تشبیہ کا تعلق ہوتا ہے۔ مشبہ کو مستعار لہ اور مشبہ بہ کو مستعار منہ اور وجہ شبہ کو وجہ جامع کہتے ہیں۔ ایک مستعار منہ کے وجہ جامع کی تبدیلی کے ساتھ کئی مستعار لہ ہو سکتے ہیں۔ جدید تنقید میں مستعار منہ کو استعارہ اور وجہ جامع کو تلازمہ کہا جاتا ہے۔ مثلاً آئینہ دل کا استعارہ ہے۔ وجہ جامع یا تلازمہ صفائی ہے۔

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہے ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

کبھی استعارہ، مستعار لہ، کی صورت میں ہوتا ہے۔ آئینہ آنکھ سے مشابہت رکھتا ہے۔ جس میں سامنے کی ہر چیز کا عکس پڑتا ہے۔ کسی چیز یا منظر کو دیکھ کر حیرت سے انسان کی آنکھ کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے۔ آئینے بھی حیرت سے کھلی ہوئی آنکھ ہے۔ بہت سے شاعروں نے حیرت کے تلازمے کے ساتھ آئینے کا استعارہ باندھا ہے۔

منھ تکا ہی کرے جس تس کا

آئینے کی طرح اردو غزل کے تمام روایتی استعارے ایک سے زیادہ تلازموں کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ایک تخلیقی فن کار نئے استعارے اختراع کرتا ہے یا قدیم استعاروں کو نئے تلازمے دیتا ہے۔ ترقی پسند شعرا نے روایتی غزل کے بہت سے استعاروں کو نئے تلازمے دیے۔ فیض احمد فیض کی ساری غزلیہ شاعری روایتی استعاروں سے بھری پڑی ہے لیکن انھوں نے ان استعاروں کو نئے تلازمے دیے ہیں۔ روایتی غزل میں چمن اور گلستاں کے استعارے، ہستی، زندگی، حیاتِ عشق، دنیا اور دل کے لئے لائے گئے ہیں۔ ترقی پسند شاعروں بالخصوص فیض نے

اسے سیاسی مفہوم میں وطن اور ملک کا تلازمہ دیا۔ تلازے کی تبدیلی کے ساتھ چمن کے سارے متعلقات کا مفہوم بدل جاتا ہے۔ فیض کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا سوگوار گزری ہے
قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

کنایہ : کنایہ سے مراد چھپی ہوی بات کو بیان کرنا۔ علمِ بیان کی اصطلاح میں کنائے کا اطلاق اس لفظ یا ان الفاظ پر ہوتا ہے جن سے ان کے اصلی معنی کے علاوہ کوئی اور معنی مراد ہوں جیسے خسروِ انجم کہہ کر سورج مراد لینا۔ آبِ آتشیں کنایہ ہے شراب کا۔ اسی طرح کمر کسنا (کسی کام پر مستعد ہونا) پیمانۂ عمر لب ریز ہونا (مرنے کے قریب ہونا) آنکھ نیچی کرنا (شرمندہ ہونا) چولھا سرد ہونا (فاقے سے رہنا) وغیرہ کنائے ہیں۔

ناصر کاظمی کا شعر ہے

یہ آپ ہم تو بس زمیں کا بوجھ ہیں
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

اس شعر میں زمیں کا بوجھ ہونا سے مراد یہ ہے کہ کسی کے کام نہ آنا۔ جس کا وجود انسانیت اور سماج کے لیے بے فیض ہو۔ زمیں کا بوجھ اٹھانا کا مفہوم اس کے برعکس ہے۔

مجازِ مرسل :۔ کسی لفظ کو اس کے اصلی معنی سے ہٹ کر کسی اور معنی میں استعمال کیا جائے اور ان دونوں معنی میں تشبیہ کا تعلق نہ ہو تو اسے مجاز مرسل کہتے ہیں۔ لفظ کے اصلی اور مجازی معنی میں فرق کے ساتھ ان کے باہمی تعلق کی نوعیت کئی طرح کی ہوتی ہے جیسے کل کہہ کر جز مراد لیں یا جز کہہ کر کل۔ اسی طرح سبب برائے مسبب، مسبب برائے سبب، ظرف برائے مظروف اور مظروف برائے ظرف وغیرہ۔ چند مثالیں:

جس جا ہجوم بلبل و گل سے جگہ نہ تھی
واں ہائے ایک برگ نہیں ایک پر نہیں
گہے بت خانہ پوجا گہہ کیا طوف حرم ہم نے
اڑائی تیری خاطر خاک کن کن رہ گزاروں کی

صنائع بدائع:- غزل میں صنائع بدائع کا استعمال ہر دور میں رہا ہے۔صنعتوں کے استعمال سے شعر میں مختلف خوبیاں پیدا ہوتی ہیں۔

بعض صنعتوں سے الفاظ اور آوازوں کی تکرار واقع ہوتی ہے اور شعر کی نغمگی میں اضافہ ہوتا ہے۔اس قبیل کی چند صنعتیں یہ ہیں:

تکریر: کسی لفظ کو مکرر لانا

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
(میر)

تجنیسِ تام: شعر میں ایک ذو معنی لفظ کو دو جگہ علاحدہ علاحدہ معنوں میں استعمال کرنا۔ اس صنعت سے جہاں لفظ کی تکرار ہوتی ہے جو صوتی دل کشی بڑھاتی ہے وہیں ابہام کا حسن پیدا ہوتا ہے۔

ہم ہیں اس کے خیال کی تصویر
جس کی تصویر ہے خیال اپنا
(فانی)

اس شعر میں خیال کا لفظ ایک ہی مفہوم میں دو جگہ آیا ہے جس سے اصوات کی تکرار ہوئی ہے۔لفظ تصویر بھی دو جگہ آیا ہے لیکن ہر جگہ اس کے معنی مختلف ہیں۔ پہلے مصرع میں لفظ تصویر اصلی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ دوسرے مصرع میں تصویر کے معنی ہیں مثال۔ یہ تجنیس تام ہے

تجنیس کی اور بھی قسمیں ہیں جن سے اصوات کی تکرار ہوتی ہے۔

صنعتِ اشتقاق :- شعر میں ایسے الفاظ لانا جو ایک ہی مصدر سے مشتق ہوں جیسے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہیں
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
(غالب)

اس صنعت کے استعمال سے بھی اصوات کی تکرار واقع ہوتی ہے۔

بعض صنعتوں کا تعلق صرف معنی سے ہوتا ہے۔ جو شعر کے معنوی حسن کو بڑھاتی ہیں جیسے صنعتِ ایہام۔ ادماج۔ تجاہلِ عارفانہ۔ حسنِ تعلیل وغیرہ۔

صنعتِ ایہام :- شعر میں ذو معنی لفظ لایا جائے۔ ذہن قریب کے معنی کی طرف جائے لیکن غور کرنے پر دوسرے اور اصلی معنی کی طرف ذہن منتقل ہو:

ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک جی سے نہ تیرا غبار نکلا
(میر محمدی بیدار)

لفظ ''غبار'' میں ایہام ہے۔ غبار کے لفظی معنی ہیں دھول اور محاورہ میں غبار سے مراد رنجش ہے۔ پہلے مصرعے میں خاک کا لفظ دیکھ کر دوسرے مصرع میں غبار کے معنی قریب دھول کی طرف ذہن جاتا ہے۔ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں غبار سے مراد رنجش ہے۔

قولِ متناقض :- یہ ایک اہم اور دل چسپ صنعت ہے جس کا ذکر بلاغت کی کتابوں میں نہیں ملتا۔ قولِ متناقض سے مراد کلام میں متضاد معنی کے الفاظ کو ایک مفہوم میں جمع کرنا اس طرح کہ ان کی یک جائی محال معلوم ہو لیکن غور کرنے پر پتہ چلے کہ اس میں دراصل تناقض نہیں ہے۔
فانی کا شعر ہے۔

بخش دے جبر کل کے صدقے میں
ہر گنہ میری بے گناہی کا

بے گناہی کا گمہہ قولِ متناقض ہے کیوں کہ بے گناہی اور گناہ یک جا نہیں ہوسکتے لیکن "جبرِ کل" کے تصور سے یہ تناقض رفع ہوجاتا ہے۔ انسان مجبورِ محض ہے وہ گناہ کرنے پر قادر نہیں ہے۔ تقدیر اس سے کوئی گناہ سرزد کرواتی ہے تو اس میں اس کے ارادے کو دخل نہیں ہے۔ وہ تو بے گناہ ہے۔

اساتذہ کے لئے ضروری ہے کہ وہ تمام اہم لفظی اور معنوی صنعتوں سے واقف ہوں۔ شعر میں صنائع کے عمل کی شناخت کے بغیر شعر کی تدریس و تحسین مکمل نہیں ہوسکتی۔

حذف وایما:

غزل کا شعر اپنی جگہ مکمل نظم ہوتا ہے۔ دو مصرعوں میں شاعر ایک وسیع خیال کو پیش کر دیتا ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو کفایت سے برتا جائے۔ جن امور کو وضاحت سے بیان کرنے کی ضرورت نہیں انھیں حذف کردے اور ان کی طرف صرف اشارہ کردے۔ غزل کے قاری جو اردو غزل کی روایت سے واقف ہیں۔ حذف کردہ حصے تک ان کا ذہن تھوڑے سے غور کے بعد منتقل ہوجاتا ہے۔ بعض اوقات شعر کے محذوفات تک رسائی کے لئے خود شاعر کے کلام سے مدد ملتی ہے جس میں اس نے خاص خاص مضامین تکرار کے ساتھ باندھے ہیں۔ یہاں حذف وایما کی صنعت کو دو مثالوں سے واضح کیا جاتا ہے۔

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

(غالب)

غزل کا واحد متکلم اپنے دوست سے مخاطب ہے۔ کہتا ہے کہ مجھے تجھ سے کچھ شکایت نہیں اگر نامہ بر ملے تو میرا سلام کہہ دینا۔ دوست کے کسی عمل کی وجہ سے شکایت کا موقع پیدا ہوا لیکن وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دوست کا دراصل قصور نہیں ہے۔ نامہ بر کو سلام کہلانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ نامہ بر نامہ لے کر تو گیا لیکن جواب لے کر لوٹا نہیں۔ کسی کو کوئی بات یاد دلانی ہو تو مکمل بات

دہرانے کے بجائے کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کو میرا سلام کہہ دینا۔ ''سلام کہنے'' میں طنز کی کیفیت بھی ہے۔ جب کوئی شخص یقین دلائے کہ وہ یہ کام کر دے گا پھر اپنے وعدے سے منحرف ہو جائے تو اسے ملاقات ہونے پر طنز سے سلام کرتے ہیں یا کسی کے ذریعے اسے سلام پہنچاتے ہیں۔ ایک شخص کسی خیال کا اظہار کرتا ہے اور دوسرا اس کی تردید کرتا ہے جب پہلے شخص کی بات درست ثابت ہوتی ہے تو وہ دوسرے شخص کو طنز سے سلام کرتا ہے۔ غالب کے مضامین شعری پر نظر ڈالیے۔ غالب نے رشک کے مضامین کثرت سے باندھے رقیب کا بھی ذکر بار بار کیا ہے۔ محبوب اتنا حسین ہے کہ جو بھی اسے ایک نظر دیکھتا ہے اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

ان اشعار سے غالب کے زیر مطالعہ شعر کی کلید ہاتھ آجاتی ہے۔ تخیل کو بہ روئے کار لا کر شعر کو ایک مفہوم یوں پہنایا جا سکتا ہے۔ شاعر یا شعر کے واحد متکلم کا محبوب نہایت حسین ہے۔ جو بھی نامہ بر خط لے کر جاتا ہے اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ رقیب بن جانے کے بعد خط پہنچانے اور خط کا جواب لانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جب کئی نامہ بروں سے اسی طرح کا تجربہ ہوا تو اس نے اپنے دوست سے مدد چاہی۔ دوست، نامہ بری کے لئے ایک شخص کو لے آیا جو اس کے خیال میں اعتماد اور بھروسے کے قابل آدمی تھا۔ نامہ بر نے بھی وعدہ کیا کہ وہ دیانت داری کے ساتھ اپنا فرض انجام دے گا لیکن وہ بھی خط لے کر غائب ہو گیا۔ دوست کو بڑی شرمندگی ہوئی۔ شاعر دوست سے کہتا ہے کہ تجھ سے کچھ گلہ نہیں ہے۔ ایسا تو ہونا ہی تھا۔ محبوب کا حسن ہی ایسا ہے کہ جو بھی اسے دیکھ لیتا ہے اس کا عاشق بن جاتا ہے لیکن نامہ بر کہیں مل جائے تو میرا سلام کہہ دینا۔

یہ عذر امتحانِ جذب دل کیسا نکل آیا
میں الزام اس کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

(مومن)

اب ذرا مومن کے اس شعر کو ملاحظہ فرمائیں۔ مومن کے اس شعر میں حذف وایما کی نوعیت دوسری طرح کی ہے۔اس شعر کا واحد متکلم اپنے محبوب کو الزام دیتا ہے۔ یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ الزام کیا ہے۔ اس الزام کے جواب میں محبوب کہتا ہے کہ میں تمہارے جذب دل کا امتحان لے رہا تھا۔ اس سے اشارہ ملتا ہے کہ محبوب پر وعدہ خلافی کا الزام تھا۔ اس نے ملنے کا وعدہ کیا اور نہیں آیا۔ محبوب نے جذب دل کے امتحان کا عذر کیا۔ عاشق کے دل میں جذب ہوتا، کشش ہوتی تو وہ کھنچ کر چلا آتا۔ اسی بات کو آزمانے کے لئے وہ اپنے گھر میں ٹھہرا رہا۔ ثابت ہوا کہ عاشق کے دل میں 'جذب' نہیں ہے۔ عاشق محبوب کو الزام دے رہا تھا۔ لیکن قصور اس کا اپنا نکل آیا۔

شعر میں ایمائیت پیدا کرنے کے گوناگوں طریقے ہیں۔ غزلیہ شاعری کے وسیع مطالعے سے ان طریقوں کا ادراک حاصل ہوسکتا ہے۔

غزل کے شعر کا ایک اہم وصف تعمیم ہے۔ شعر میں کسی خاص صورتِ حال یا واردات کو پیش کیا جاتا ہے لیکن اس میں تعمیم کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ کسی متبادل صورت حال یا واردات سے بھی وہ مطابقت رکھتا ہے۔ ذیل کے اشعار کسی تبصرے کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں ان پر غور کیجیے تو تعمیم کے مختلف پہلو نکل آئیں گے۔

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کم کم جاتی ہے
(فیض)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

دل بستگی قفس میں یہاں تک مجھے ہوئی
گویا مرا چمن میں کبھی آشیاں نہ تھا

(فغاں)

بہاریں ہم کو بھولیں یاد ہے اتنا کہ گلشن میں
گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

(حسرت موہانی)

غزل کے اچھے شعر میں معنوی وسعت اور تہ داری ہوتی ہے۔ اکثر یہ وصف استعاروں اور علامتوں کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے اس کے بغیر بھی شعر ان خصوصیات کا حامل ہو سکتا ہے۔

کبھی شاعر ایک امرِ واقعہ یا کسی خاص صورت حال کو بیان کر دیتا ہے۔ غالب کا شعر ہے:

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

شعر میں اس بات کی وضاحت نہیں کی گئی ہے کہ پہلے حال دل پر کیوں ہنسی آتی تھی اور اب کسی بھی بات پر ہنسی کیوں نہیں آتی۔ قاری مختلف امکانات پر غور کرتا ہے اور شعر کو اپنے تجربے اور واردات یا مشاہدے کے بنا پر کوئی مفہوم دیتا ہے۔ مثلاً ایک مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ پہلے دل جذبات کی آماج گاہ رہتا تھا ہر وقت مضطرب اور بے چین کسی سے عشق ہو جانے کے بعد تو اس کی حالت عجیب سی ہو گئی۔ ایسی کہ اس کے حال کو دیکھ کر ہنسی آ جاتی تھی۔ محبوب کی دائمی مفارقت کے بعد رفتہ رفتہ جذبات میں ٹھہراؤ آ گیا۔ اتنے بڑے سانحے سے گزرنے کے بعد بے دلی کی ایسی کیفیت طاری ہو گئی کہ کوئی بھی خلافِ معمول یا بے ڈھنگی بات ہو اس پر ہنسی نہیں آتی۔ شعر میں اور بھی معنوی امکانات ہیں جو قاری کو دعوتِ فکر دیتے ہیں۔

غزل کے شعر میں لفظی اور معنوی مناسبات سے غیر معمولی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہر اچھا

شاعر الفاظ کے انتخاب میں اس امر کو ملحوظ رکھتا ہے کہ ان میں باہمی کوئی مناسبت ہو۔ میرؔ کے درج ذیل شعر میں صنائع، استعارے اور محاورے کے استعمال میں مناسبت کا بھی خیال رکھا گیا ہے جس کی وجہ سے شعر میں ظاہری چکا چوند کے ساتھ معنوی حسن بھی دوبالا ہو گیا ہے۔

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے کو مگر آئے تھے آنا کیا تھا

سب سے پہلے شعر کی حزنیہ کیفیت ہمارے دل کو چھو لیتی ہے۔ محبوب جس کی ملاقات کے لئے میں بہت بے چین تھا اور اس تصور سے کہ وہ مجھ سے ملنے کے لئے آئے گا۔ اس کے حسن کا دیدار ہوگا۔ مجھ سے ہم کلام ہوگا میرے دل میں جو اس کے عشق کی آگ جل رہی تھی۔ مسرت کی لہریں دوڑ رہی تھیں لیکن محبوب آیا بھی تو دو گھڑی کے لئے سیدھے منہ مجھ سے بات بھی نہیں کی اور ناراض ہو کر چلا گیا۔ اس کا یہ آنا بھی کوئی آنا تھا۔ دل کی آرزوئیں دل میں ہی رہ گئیں اسی کے ساتھ شدید صدمہ یہ پہنچا کہ محبوب مجھ سے ناخوش ہے۔ اب اس شعر میں الفاظ کے انتخاب اور مناسبات پر نظر ڈالیئے۔ ''گرم'' ''سوختہ'' اور آگ میں مناسبت ہے۔ گرم ہونا (محاورہ) خفا ہونا۔ برہم ہونا۔ گرم جانا سے مراد خفا ہو کر جانا۔ سوختہ (استعارہ بالکنایہ) جلا ہوا۔ عشق کی آگ میں جلا ہوا۔

آگ لینے کو آنا۔ کسی کام سے ذرا سی دیر کے لئے آ کر چلا جانا۔ اگلے زمانے میں چولھا جلانے کے لئے عورتیں پڑوس کے گھر آگ (جلتے ہوئے کوئلے یا سلگتی ہوئی لکڑی) لینے کے لئے جاتیں اور آگ لے کر فوراً پلٹ جاتی تھیں ان کا مقصد خاتون خانہ سے ملاقات کرنا نہیں ہوتا تھا۔ محبوب بھی سوختہ دل عاشق کے پاس آیا اور غصے کی آگ لے کر چلا گیا۔

متذکرہ بالا تفصیلات سے واضح ہو چکا ہوگا کہ غزل کی تدریس و تحسین میں کن امور سے آگہی ضروری ہے۔ علم بیان، علم عروض اور علم بلاغت پر عبور حاصل کیے بغیر غزل کے شعر کی لفظی اور معنوی خوبیوں کا ادراک ممکن نہیں۔ اسی کے ساتھ غزل کے استاد/ قاری کا صاحب ذوق ہونا

لازمی۔شعر کے ذوق اور جمالیاتی شعور کی پرداخت کے لیے خاص تربیت درکار ہے۔قدیم و جدید شاعری کا وسیع مطالعہ معاون ہوسکتا ہے۔شعر کی تحسین و تفہیم کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ہر دور کی تہذیب و معاشرت، سیاسی اور سماجی مسائل سے وقوف حاصل کریں علاوہ ازیں مختلف علوم وفنون بالخصوص فلسفہ،نفسیات، جمالیات، تاریخ، مذہب اور تصوف کا مطالعہ مفید ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہے۔

مہ نور زمانی

مثنوی۔تعارف، ارتقا اور تدریس

مثنوی اردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے، ہیئت کے اعتبار سے ایسے ہم وزن اشعار کے مجموعہ کو مثنوی کہا جاتا ہے جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور ہر شعر اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے مختلف قافیہ رکھتا ہو۔

لفظ ''مثنوی'' عربی زبان کے لفظ مثنیٰ سے مشتق ہے جس کا مطلب دو دو علاحدہ کرنا ہے۔ چونکہ صنف مثنوی کا ہر شعر اپنے سے پہلے اور بعد کے اشعار سے علاحدہ دو قافیوں کا حامل ہوتا ہے اس لیے اس صنف کو مثنوی کا نام دیا گیا ہے۔ مثنوی کی ہیئت کا خاکہ حسب ذیل ہے:۔

ب ----------------- ب ----------------------
ج ----------------- ج ------------------------
د ----------------- د ------------------------
ف ----------------- ف ----------------------

مثنوی اردو شاعری کی ایک بیانیہ اور توضیحی صنف ہے اس میں شاعر اپنے کسی خیال یا مقصد کو یا تو راست طور پر بیانیہ انداز میں نظم کر دیتا ہے یا کسی داستان یا قصے کے روپ میں پیش کرتا ہے۔

سیدھے سادے بیانیہ انداز میں قلمبند کی جانے والی مثنویاں اکثر کسی مخصوص موضوع پر لکھی جاتی ہیں۔ ایسی مثنویاں عموماً مختصر ہوتی ہیں۔ مثلاً میر کی ''مثنوی در بیان ہولی'' ''مثنوی در تعریف آغا رشید خطاط'' حالی کی ''برکھارت'' داستان یا قصے کی صورت میں بیان ہونے والی مثنویاں عموماً طویل ہوتی ہیں اور ان میں قصہ گوئی کے تمام اجزا پائے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی تشکیل میں با قاعدہ ایک خاص ترتیب کو برتا جاتا ہے۔

ان میں سب سے پہلے ''حمد'' لکھی جاتی ہے۔ پھر نعت رسول، اس کے بعد ''مدح فرماں روائے وقت'' کے عنوان سے اپنے زمانے کے بادشاہ یا کسی وزیر یا رئیس کی تعریف بیان کی جاتی ہے بعد میں شاعر کبھی کبھی ''تعریف سخن'' کا حصہ بھی شامل کرتا ہے جس میں وہ سخن کی اہمیت اور اپنی فنکاری کی مدح و توصیف کرتا ہے اس کے علاوہ کبھی کبھی اپنے خاندان، اپنی جائے پیدائش، تاریخ ولادت وغیرہ بیان کرتا ہے۔ جس کے باعث یہ حصہ نہایت اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔

کبھی کبھی مثنوی قلمبند کرنے کے مقصد پر بھی ''سبب تصنیف'' کے عنوان سے روشنی ڈالی جاتی ہے۔

یہ تمام حصے در حقیقت تمہید کی حیثیت رکھتے ہیں، اس کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے، تقریباً تمام داستانوی مثنویوں میں مثنوی کے اجزائے ترکیبی کی یہی ترتیب ملتی ہے، خصوصاً قدیم اردو مثنویاں اسی نہج پر لکھی گئی ہیں۔

ویسے بعض مثنوی نگار ان اجزاء میں سے کسی جز کو نظر انداز کر دیتے ہیں یا اپنی پسند کے مطابق ان کی ترتیب میں رد و بدل بھی کر لیتے ہیں۔

قصے میں قصہ گوئی کے تمام اجزائے ترکیبی یعنی پلاٹ، کردار نگاری، جذبات نگاری، سراپا نگاری، مکالمہ نگاری اور منظر نگاری، جزئیات نگاری سبھی پہلو پائے جاتے ہیں۔ ان کی تفصیل ذیل میں درج ہے۔

پلاٹ:۔ کسی بھی کہانی میں واقعات کی ترتیب کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ مثنوی کے قصے میں بھی پلاٹ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ عموماً مثنویوں کے پلاٹ سادہ ہوتے ہیں اور قصہ ابتداء اور ارتقاء کی منزلوں سے گزرتا ہوا اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔

کردار نگاری:۔ کردار کہانی کا اہم حصہ ہوتے ہیں۔ اردو مثنویوں کے قصوں میں عام طور پر بادشاہ، شہزادے، شہزادیاں، وزیرزادے، مامائیں، کنیزیں، جادوگر، نجومی اور دیو، جن اور پری

جیسے کردار ملتے ہیں، قدیم مثنویوں میں فوق الفطری ہستیوں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔

فوق الفطری کردار مختلف حیوانی یا انسانی شکلیں اختیار کر کے انسان سے اپنی من مانی کروانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک شکل سے دوسری شکل میں تبدیل ہو جانے کی قدرت بھی ان میں پائی جاتی ہے۔ اکثر کسی دیو یا بھوت کی جان کسی مقام پر پنجرے میں بند مینا یا طوطے کے قبضے میں ہوتی ہے۔ جس کو مار ڈالنے کے بعد انسان کو دیو سے رہائی حاصل ہو سکتی ہے۔ قدیم مثنویوں میں ان کرداروں کی شرکت اس بات کی دلیل ہے کہ اس وقت کا انسانی ذہن ان دیکھی قوتوں کے وجود پر گہرا اعتقاد رکھتا تھا۔

انسانی کردار مثنوی نگاروں کے اپنے وقت کی تہذیبی اور معاشرتی قدروں کے حامل ہوتے ہیں، کہانی چاہے کوئی بھی ہو، کرداروں کے طور طریقے، عادات و اطوار، اعمال و اخلاق، رہن سہن اور لباس و گفتگو وغیرہ مثنوی نگار کے ماحول اور زمانے کی آئینہ داری کرتے ہیں۔

جذبات نگاری:۔ مثنوی نگار کرداروں کے جذبات کی تمام باریکیوں کو اپنے پیش نظر رکھتا ہے۔ جب وہ کرداروں کی جذبات نگاری کرتا ہے تو صداقت اور حقیقت پسندی سے کام لے کر کرداروں کے حسبِ مراتب ان کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے، ان کی داخلی کیفیات، نفسیاتی الجھنوں اور عمل و ردعمل کی کڑیوں کو نمایاں کرنے اور سلجھانے میں مہارت اور واقفیت کو کافی دخل ہوتا ہے۔

قدیم اردو کی مثنویوں مثلاً غواصی کی مثنوی مینا ستونتی، نصرتی کی گلشن عشق میں پھر میر حسن کی سحر البیان میں اور میر کی دریائے شوق وغیرہ میں جذبات نگاری کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔

مکالمہ نگاری:۔ مکالمہ نگاری داستانوی مثنویوں کی کامیابی کا ایک اہم پہلو ہے، یہ جز دوسری اصناف سے کہیں زیادہ مثنوی میں اپنا اثر دکھاتا ہے کیونکہ یہاں نظم کا پیمانہ نثر کے مقابلے میں نہایت محدود اور نپا تلا ہوتا ہے۔ وہ مہارت اور چالاکی سے کام لے کر بچے تلے الفاظ میں کرداروں کی باہمی بات چیت کو جاندار مکالموں کی صورت میں پیش کرنے اور حسب موقع مختصر یا

طویل مکالموں کو تشکیل دے کر کرداروں کے جذبات وخیالات کی عمدہ ترجمانی کرتا ہے۔

بہترین مکالمہ نگاری کی مثالیں کئی مثنویوں میں ملتی ہیں خصوصاً گلزار نسیم کو اس سلسلے میں بے حد مقبولیت حاصل ہے، درج ذیل مکالمہ اس کی واضح مثال ہے:

پوچھا اے آدم پری رو
انسان ہے پری ہے کون ہے تو
کیا نام ہے اور وطن کدھر ہے
ہے کون ساگل ؟ چمن کدھر ہے
دی اس نے دعا کہا باصد سوز
فرخ ہوں شہا! میں ابن فیروز

محاکات نگاری:۔ محاکات نگاری کسی چیز کے ایسے بیان کو کہا جاتا ہے جسے پڑھ کر اس کا جیتا جاگتا نقشہ آنکھوں میں پھر جائے۔ تقریباً ہر مشہور مثنوی میں عمدہ محاکات نگاری کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

منظر نگاری:۔ کسی قدرتی منظر یا واقعہ کے خارجی ماحول اور مادی عناصر کی آئینہ داری کو منظر کشی کہا جاتا ہے، داستانوی مثنویوں کے علاوہ راست طور پر لکھی جانے والی مثنویوں میں بھی منظر نگاری کے انتہائی کامیاب نمونے مل جاتے ہیں۔ قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار کی مثنویوں سے لے کر سیاسی حالات پر مبنی علی سردار جعفری کی مثنوی ''جمہور'' میں بھی منظر نگاری کے شہکار نمونے پائے جاتے ہیں۔

جزئیات نگاری:۔ جزئیات نگاری کے ذریعہ فنکار اپنے ماحول ملک وتہذیب کی رنگارنگی، اور کرداروں کے داخلی و خارجی حالات و کیفیات کی بولتی ہوئی تصویریں اتار کر رکھ دیتا ہے۔ جزئیات نگاری کی مدد سے جب شاعر کسی چیز یا جذبے کی تمام تفصیلات کو بیان کرتا ہے تو منظر ہو یا واقعہ ہو یا کردار اس کا جیتا جاگتا نقش نگاہوں میں پھرنے لگتا ہے۔

صنف مثنوی میں اشعار کی تعداد پر کوئی پابندی عائد نہیں ہے، مثنوی دس اشعار کی بھی ہو سکتی ہے اور دس ہزار اشعار کی بھی، کمال خاں رستمی کی مثنوی خاور نامہ چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے یہ اردو کی سب سے زیادہ طویل مثنوی ہے۔

مثنوی میں شاعر اپنی پسند اور ضرورت کے مطابق کسی بھی موضوع کو اپنا سکتا ہے، وہ قصیدہ گوئی کی طرح کسی کی تعریف بیان کرسکتا ہے، مرثیہ نگاری کی طرح کسی کی موت پر رنج وغم کا اظہار کرسکتا ہے، غزل گو کی طرح عشقیہ فضا پیدا کرسکتا ہے، اخلاق یا اصلاح کی باتیں پیش کرسکتا ہے، تصوف یا مذہب پر اظہارِ خیال کرسکتا ہے، کسی کی ہجو لکھ سکتا ہے، کسی شکار کی تفصیلات بیان کرسکتا ہے، کسی جنگ کا نقشہ قلمبند کرسکتا ہے، یا کسی تقریب کی روداد بھی پیش کرسکتا ہے۔ اظہر علی فاروقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''معمولی سے معمولی چیز بھی اس کا موضوع بن سکتی ہے، مرزا سوداؔ کی لاٹھی ہو یا میرؔ کا گھر، حامد اللہ افسر کے گھر کے صحن کا نیم ہو یا دیا شنکر نسیم کی شہزادہ تاج الملوک اور بکاولی کی داستانِ عشق یا میر تقی میرؔ کے شکار نامے، کائنات کی ہر چیز مثنوی کی صورت میں پیش کی جا سکتی ہے''۔ مثنوی ''رموز العارفین'' میں میر حسنؔ نے بلخ کے بادشاہ ابراہیم ادھم کے سلطنت چھوڑ کر درویشی اختیار کر لینے کے قصے کو تصوف کے رموز و نکات کے جا بجا ذکر سے مزیّن کر کے پیش کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا اصل موضوع تصوف ہے۔ اس کے برخلاف مثنوی ''خوان نعمت'' میں میر حسنؔ نے ان تمام کھانوں کا ذکر کیا ہے جو آصف الدولہ کے دستر خوان پر چنے جاتے تھے جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ ایک معاشرتی پہلو پر مبنی مثنوی ہے۔ چنانچہ مثنوی کے کل سرمایے کو موضوع کے اعتبار سے ہم رزمیہ، عشقیہ، تاریخی، اخلاقی، معاشرتی، مذہبی اور تصوفانہ جیسے اقسام میں شمار کرسکتے ہیں۔

مثنویاں عموماً سیدھی سادی عام فہم زبان میں لکھی جاتی ہیں، ان کے لیے عموماً مندرجہ ذیل سات بحریں استعمال کی جاتی ہیں اور ایک خاص موضوع کے لئے شعراء نے ایک خاص بحر ہی کو استعمال کیا ہے۔

1۔ بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا محذوف۔
(مفعول مفاعیلن فعولن)
2۔ بحر ہزج مسدس مقصور یا محذوف۔
(مفاعیلن مفاعیلن / مفاعیل یا فعولن)
3۔ بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور۔
(فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول)
4۔ بحر رمل مسدس مخبون محذوف یا مقصور
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات)
5۔ بحر رمل مسدس مخبون محذوف یا مقصور
(فاعلاتن فعلاتن فعلن)
6۔ بحر سریع مسدس محذوف و مقصور
(مفتعلن مفتعلن فاعلن یا فاعلات)
7۔ بحر خفیف مسدس مخبون مقطوع محذوف یا مقصور
(فاعلاتن مفاعلن فعلن)

مثنوی نگاروں نے ایک زمانے تک انھیں بحروں میں مذکورہ بالا مثنویاں لکھی ہیں۔ لیکن بعد میں شعرا نے اس روایت سے بغاوت شروع کر دی مثلاً میر حسن نے عشقیہ مثنوی ''سحر البیان'' کو رزمیہ مثنویوں کے لیے استعمال کی جانے والی بحر کا استعمال کیا اور اپنی جادو بیانی کا سکہ بٹھا دیا۔ ان کے علاوہ حفیظ جالندھری نے ہزج مثمن سالمہ میں اپنی مثنوی ''شاہنامۂ اسلام'' لکھ کر ادب میں نمایاں مقام حاصل کر لیا، ان مثنویوں میں موضوع کی اہمیت کے علاوہ بحروں کے جدت پسندانہ انتخاب نے بھی اہم رول ادا کیا۔

موضوع کی آزادی اور ہیئت اور ساخت کی سہولیات کے باعث مثنوی دوسری صنف سخن کے مقابلے زیادہ اہمیت اور افادیت کی حامل سمجھی جانے لگی۔ مولانا حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری

میں لکھا ہے:

''الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے۔ یہ وہ صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی شاعری کو عرب کی شاعری پر ترجیح دی جاسکتی ہے.........
اردو شاعری کی تمام اصناف میں سب سے زیادہ کارآمد یہ صنف ہے، کیونکہ غزل یا قصیدہ میں اس وجہ سے کہ اول سے آخر تک ایک ایک قافیے کی پابندی ہوتی ہے ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہوسکتی...''

اسی طرح مولانا شبلی نعمانی لکھتے ہیں:-

'' انواع شاعری میں یہ صنف تمام انواع شاعری کی بہ نسبت زیادہ مفید، زیادہ وسیع اور زیادہ ہمہ گیر ہے، شاعری کے جس قدر انواع ہیں سب اس میں نہایت خوبی سے ادا ہوسکتے ہیں۔ جذبات انسانی، مناظر قدرت، واقعہ نگاری، تخیل ان تمام چیزوں کے لیے مثنوی سے زیادہ کوئی میدان ہاتھ نہیں آسکتا.......''

اردو کے اولین نقاد مولانا حالی نے معیاری مثنویوں کی تخلیق کے سلسلے میں مشورہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے، ربط کلام کا لحاظ رکھا جائے خاص کر جب کہ اس میں تاریخ یا قصہ بیان ہو رہا ہو، مبالغے کا استعمال صرف وہاں تک کیا جائے جہاں تک عقل انسانی میں وہ مبالغہ آجائے اور شعر تماشہ یا پہیلی نہ بن جائے، بیان مقتضائے حال کے موافق اور نیچرل ہونا چاہیے اس بات کا بھی خاص طور سے خیال رکھنا چاہیے کہ ایک بیان دوسرے کی تکذیب نہ کرے، قصہ کے ضمن میں کوئی ایسی بات نہ آجائے جو مشاہدہ یا تجربہ کے خلاف ہو۔

اردو مثنوی کا ارتقاء

اردو میں بہمنی دور کے شاعر فخر الدین نظامی بیدری کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' سے صنف مثنوی کی ابتداء ہوئی، نظامی نے اسے بہمنی سلطنت کے نویں بادشاہ احمد شاہ ولی بہمنی کے زمانے میں 825ھ سے 838ھ بمطابق 1421ء تا 1434ء لکھا تھا۔ اس میں فارسی بحر میں ہندوی زبان میں ایک عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ اس کے بعد بابا فرید گنج شکر (864ھ) اور عبدالقدوس گنگوہی (860ھ تا 945ھ) کے ملفوظات مثنوی کی شکل میں دستیاب ہوتے ہیں۔ نویں صدی ہجری کے آخر میں قطبن کا لکھا ہوا ایک قصہ ''مرگاوتی'' بھی ملتا ہے۔

ان ابتدائی نمونوں کے بعد دسویں صدی ہجری میں گجرات اور دکن کے بیجاپور اور گولکنڈا کے علاقوں میں مثنوی کو بے انتہا ترقی دی گئی۔ 986ھ میں گجرات کے صوفی بزرگ خوب محمد چشتی کی مثنوی ''خوب ترنگ'' ایک اہم طویل مثنوی ہے، ان کے علاوہ 902ھ میں وفات پانے والے حضرت میرانجی شمس العشاق کی چند مثنویاں جیسے خوش نامہ، خوش نغز، شرح مرغوب القلوب وغیرہ خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

897ھ میں بیجاپور کی سلطنت کے وجود میں آنے کے بعد ابراہیم عادل شاہ کے دور (988ھ) سے مذہب، تصوف، فقہ، عقائد، جنگ و جدل اور عشق و عاشقی کے موضوعات پر مبنی مثنویوں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ جاری ہو گیا۔

999ھ میں حضرت میراں جی کے فرزند حضرت جانم نے فارسی کی بحروں کو اپنا کر ''منفعت الایمان'' ''وصیت الہادی'' اور طویل مثنوی'' ارشا نامہ'' کے علاوہ اور بھی کئی مثنویاں لکھیں جن کا موضوع خالص تصوف تھا۔

بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ (988ھ - 8037ھ) کے دور میں مقیمی نے دو عشقیہ مثنویاں ''چندر بدن و مہیار'' اور ''سومہار کی کہانی'' لکھیں۔ چندر بدن طبعزاد مثنوی تھی اور مقیمی

کے مطابق قطب شاہی سلطنت کے مشہور شاعر غواصی کے مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال سے متاثر ہوکر اس نے یہ مثنوی لکھی تھی، اس عجیب وغریب قصے کو ایک طویل مدت تک ذوق وشوق سے پڑھا جاتا رہا اور لازوال شہرت ملی، مقیمی کے معاصر شاعر نے ''بہرام وحسن بانو'' لکھی لیکن اس کی تکمیل نہ کر پایا، دولت نے اسے مکمل کیا۔

محمد عادل شاہ (1037 تا 1067 ھ) کے عہد میں صنعتی نے حضرت تمیم انصاری کی مہمات کے بیان پر مشتمل مثنوی ''قصہ بے نظیر'' لکھی، کمال خاں رستمی نے فارسی کی مثنوی ''خاورنامہ'' کو اردو کا جامہ پہنایا، اسی دور میں ملک خوشنود نے ''ہشت بہشت'' اور ''یوسف وزلیخا'' مثنویاں لکھیں، علی عادل شاہ کے دربار کے ملک الشعرا ملا نصرتی کو تو مثنوی نگاری میں نہایت بلند مرتبہ حاصل تھا، اس نے رزمیہ اور عشقیہ دونوں قسم کی مثنویوں میں مہارت دکھائی ہے ''علی نامہ'' نصرتی کی شہکار رزمیہ مثنوی ہے جس میں علی عادل شاہ، مغلوں اور شیواجی کی باہمی جنگوں کے مرقعے پیش کیے گئے ہیں۔ اس دور میں شاہ ملک نے مثنوی ''احکام الصلوٰۃ'' لکھی، حضرت امین الدین علی اعلی نے کئی تصوفانہ مثنویاں لکھیں، ہاشمی نے ایک طویل مثنوی ''یوسف زلیخا'' کے عنوان سے لکھی۔ قطب شاہی دور میں کئی شعرا نے مثنوی میں نام پیدا کیا۔ محمد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر وجہی نے عشقیہ مثنوی قطب مشتری لکھ کر لافانی شہرت حاصل کی۔ محمد قطب شاہ (1020-1035) کے زمانے میں حسن شوقی نے رزمیہ مثنوی ''ظفر نامہ'' لکھی، عبداللہ قطب شاہ (1035-1083) کے عہد حکومت میں مثنوی کا فن عروج پر پہنچ گیا، اسی دور میں غواصی نے سیف الملوک و بدیع الجمال مثنوی لکھی جو الف لیلی کے قصہ سے ماخوذ تھی، غواصی کی دو اور مثنویاں مینا ستونتی اور طوطی نامہ ملتی ہیں۔ یہ تمام مثنویاں اس فن کی روایت کو سنوارنے، سجانے اور آگے بڑھانے میں نمایاں حصہ ادا کرتی ہیں، ابن نشاطی کی مشہور مثنوی ''پھول بن'' (1076 ھ) بھی گولکنڈہ کی ناقابل فراموش مثنوی ہے۔ اس کے بعد ابوالحسن تانا شاہ کے دور میں فائز اور لطیف نے مثنویاں لکھیں۔

گولکنڈہ کے آخری بادشاہ سکندر عادل شاہ کے عہد میں ادب کی سرپرستی رک گئی تو وہاں

کے شعرا ویلور، ارکاٹ اور اورنگ آباد وغیرہ مقامات کی طرف کوچ کر گئے۔ ان میں سے کئی شعرا نے مثنوی کی روایت کو برقرار رکھا ان میں سے ولی ویلوری، سراج اورنگ آبادی کی مثنویاں بھی مشہور ہیں۔

اورنگ زیب کے دکن کو فتح کر لینے کے بعد جب ولؔی اورنگ آبادی دلی پہنچتے ہیں اور وہاں ریختہ گوئی کا چرچا زور پکڑنے لگتا ہے تو وہاں کے شعراء بھی مثنویاں لکھنے میں آگے نکل جاتے ہیں۔ ادھر دکن میں دنیا سے سیر ہو کر شعراء مذہب اور تصوف کی طرف زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ بحری کی ''من لگن'' وجدی کی ''پنچھی باچھا'' اور عشرتی کی ''دیپک پتنگ'' اس زمانے کی مشہور مثنویاں ہیں۔

عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے زوال کے بعد ٹیپو سلطان کے عہد اور عہد آصف جاہی میں بھی مثنویوں کا ایک بڑا ذخیرہ ملتا ہے اس میں چھوٹی چھوٹی مذہبی مثنویوں سے لے کر انتہائی طویل مثنویاں بھی ملتی ہیں۔ جن میں تاریخی، سوانحی، عشقیہ، رزمیہ اور بزمیہ موضوعات کو اپنایا گیا ہے۔

1750ء میں قدیم دو سو چوبیس سالہ مغلیہ سلطنت کے قدم اکھڑ گئے تو اس کے بعد دلی میں زندگی بسر کرنا شعراء کے لیے بے حد مشکل تھا، وہ اودھ کی نسبتاً پر امن فضا میں سانس لینے کے لئے لکھنو اور اس کے اطراف واکناف کو ہجرت کر گئے۔ ایسے میں کوئی طویل قابل قدر مثنوی تصنیف نہیں ہو پائی، دور قدیم کے شعراء حاتؔم، فائز، آبرو، خان آرزو وغیرہ نے غزلوں کو اہمیت دی۔ فائؔز نے مناجات، تعریف پنگھٹ اور تعریف جوگن جیسی مختصر مثنویاں لکھیں جن میں ہندوستان کے پھولوں اور پھلوں کو تشبیہوں اور استعاروں کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔

فائز کے بعد میؔر اور سوؔدا نے جو کہ دور متوسطین کے شعراء میں سے تھے اپنے سے پہلے کی مثنویوں میں موجود زبان و بیان کی خامیوں کو دور کر کے زبان میں نکھار اور بیان میں نزاکت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' اور ''ہجو درخانۂ خود'' کافی مشہور مثنویاں ہیں،

اسی طرح سودا کی ''مثنوی در ہجو راجہ نرپت سنگھ'' اور ''در ہجو شیدی فولاد خاں کوتوال'' کو بھی شہرت حاصل رہی ہے، سودا نے دو مکتوباتی مثنویاں بھی لکھیں جو ''خط در شکایت'' اور ''خط در اشتیاق'' ہیں میر کے شکار نامے جو مثنوی کے پیرائے میں ہیں نواب آصف الدولہ کے شکار کھیلنے، موسم اور جنگل کی سحر کاری کے چھانے اور جانوروں کے بھاگنے کی جاندار عکاسی کرتے ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے 1784ء میں مثنوی ''سحر البیان'' قلمبند کر کے لافانی شہرت حاصل کر لی۔ ان کے علاوہ انشاء، مصحفی، جرأت، راسخ، سعادت یار خان رنگین، مومن، داغ، واجد علی شاہ، محسن کاکوروی اور احمد علی شوق کو بھی مثنوی نگاری میں اہم مقام حاصل ہے۔ مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق بھی لافانی شہرت کی مالک ہے۔ سحر البیان کی ٹکر پر لکھی گئی دبستان لکھنؤ کی مشہور زمانہ مثنوی ''گلزار نسیم'' ایک اور شہرت یافتہ مثنوی ہے جس میں زبان و بیان کی خوبیاں، اختصار اور صنعتوں کا استعمال اس کی سب سے بڑی خوبی ہے لیکن بعض خامیاں بھی اس میں پائی جاتی ہیں، اس کی خوبیوں اور خامیوں کو اس قدر زیر بحث لایا گیا کہ اردو ادب کی تاریخ کا سب سے بڑا معرکہ یعنی ''معرکۂ شرر و چکبست'' وجود میں آ گیا۔

ان شعراء کے بعد جب جب سر سید اور حالی کی کوششوں سے اردو نثر اور نظم کے دھاروں کا رخ بدلنے لگا اور جدید رجحانات کو اہمیت حاصل ہونے لگی تو حالی، محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی کی مثنویاں ایک علیحدہ ہی آب و تاب کے ساتھ منظر عام پر آئیں۔ حالی کی حب وطن اور برکھا رت، شبلی کی صبح امید اور اسماعیل میرٹھی کی چھوٹی چھوٹی مثنویوں میں زندگی کے حرکی ہونے کا تصور، جدلیت کا شعور، حب وطن کا راست اظہار اور دقیانوسی خیالات سے بغاوت ان کا نمایاں وصف ہے۔

حفیظ جالندھری کے ''شاہنامۂ اسلام'' اور اقبال کا ''ساقی نامہ'' بھی کافی مشہور مثنویاں ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے فروغ کے دوران بھی مثنویاں لکھی جاتی رہیں۔ علی سردار جعفری کی مثنوی ''جمہور'' اس دور کی بہترین مثال ہے جس میں انھوں نے شہنشاہیت اور عوام کی رسا کشی کا ذکر کر کے انقلاب کی اہمیت اجاگر کی ہے اور ایک حسین دنیا کی تعمیر کے خواب جگائے

ہیں۔اسی طرح کیفی اعظمی وغیرہ ترقی پسند شعراء نے مثنوی کی روایت کو اپنے دور میں زندہ رکھا۔ موجودہ دور تک آتے آتے مثنوی نگاری کی روایت ماند پڑ گئی ہے، صرف اکادکا مثنویاں کہیں کہیں نظر آ جاتی ہیں۔

مثنوی کی تدریس

صنف مثنوی کی تدریس میں سب سے پہلے اس صنف کی ہیئت، اور اس کے فن پر روشنی ڈالنے اور پھر اس کے ارتقاء کی مختصر تاریخ بیان کرنے کا اہتمام کرنا ہوگا۔اس سلسلے میں اردو مثنوی کی ابتداء کے بارے میں بتایا جاسکتا ہے کہ سوائے مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے دوسری تمام ابتدائی مثنویاں سماجی فلاح و بہود اور خاص مسلک کی تبلیغ یا صوفیانہ خیالات کی اشاعت کے لئے وجود میں آئی تھیں۔

حضرت شمس العشاق کی خوش نامہ یا خوش نغز، وغیرہ اس کی مثالیں ہیں ۔ جب زبان وبیان کا دامن وسیع ہونے لگا تو بتدریج موضوعات کا دائرہ پھیلتا گیا اور ترجمے کی صورت میں بھی مثنویاں لکھی جانے لگیں۔زندگی کے تمام شعبے مثنوی نگاروں کی فکروفن کا مرکز بن گئے۔اس مرحلے میں کئی طویل داستانی مثنویاں لکھی گئیں مثلاً میر حسن کی سحرالبیان یا وجہی کی قطب مشتری یا نصرتی کی گلشن عشق وغیرہ کے حوالے سے کردار نگاری، جذبات نگاری، اور مکالمہ نگاری کی پہچان کرائی جاسکتی ہے۔اس کے علاوہ قصہ کی ابتداء ارتقاء، منتہا اور اختتام کا جائزہ لیا جاسکتا ہے اور مثنوی کے ابتدائی اجزاء مثلاً حمد، نعت وغیرہ کی طرف توجہ دلائی جاسکتی ہے۔

اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ دکنی مثنویوں کا لسانی مطالعہ طالب علم کے لئے تحقیق کی نئی جہات استوار کرسکتا ہے۔تلفظ اور املا کے اعتبار سے ان مثنویوں میں متروک الفاظ کی تلاش، ان کی نشاندہی اور اردو زبان کے ارتقاء میں ان الفاظ کے مقام اور اہمیت کا پتہ لگانے پر طلبا کو متوجہ کرنا ایک اہم کام ہے لہذا محنت اور خلوص کے ساتھ مثنوی کی تدریس کے ذریعہ طلبا میں

تلاش وجستجو کے مادّے کو تحریک دے کر ان میں محققانہ بصیرت پیدا کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ مثنوی کی تدریس میں اس بات پر خاص توجہ دینی چاہئے کہ مثنویاں تاریخ کے مختلف ادوار کی معاشرتی، تہذیبی اور ادبی قدروں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ یہ محض روایتی قصے اور فرضی کہانیاں نہیں ہیں بلکہ اپنے اپنے عہد کی فکری، تہذیبی اور ادبی جہتوں کے پیمانے ہیں۔ پہلے اس کے مصنف میر حسنؔ کا تعارف کرانا ہوگا۔

میر حسنؔ کے مختصر تعارف کے بعد ان کی اس مثنوی کی خصوصیات پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے اور اس کا مکمل جائزہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے یہ بتایا جا سکتا ہے کہ میر حسنؔ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے طبع زاد قصے سحر البیان کے ذریعے جاگیردارانہ طبقے کی معاشرت کی مکمل تصویر پیش کی ہے۔

مثنوی سحر البیان کا آغاز حمد، نعت اور منقبت سے متعلق اشعار کے سلسلے سے ہوتا ہے جو مثنوی کی روایت کے عین مطابق ہے۔ اس حصہ سے اس وقت کے مذہبی اقتدار اور عقائد کی جھلک ملتی ہے۔ اس کے بعد مثنوی کے پلاٹ پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔

جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے اس کے بارے میں واضح کرنا ہوگا کہ سحر البیان ایک طویل مثنوی ہے لیکن پلاٹ کے اعتبار سے عمدہ ہے، واقعات کا سلسلہ نہایت مربوط ہے اور کہیں کوئی جھول نہیں ہے بیان میں ایسا تسلسل ہے جو مفہوم کے سمجھنے میں کوئی الجھن پیدا ہونے نہیں دیتا۔ یہ ایک طبع زاد قصہ ہے جو ہند آریائی قصوں پر مبنی ہے۔ سینہ بہ سینہ کئی قصوں میں بادشاہوں کے بے اولاد رہنے، نجومیوں کی پیشین گوئیوں کے مطابق صاحب اولاد بن جانے، کسی شہزادی، کسی جن یا پری کے سائے میں آجانے جیسے توہمات یا شہزادے یا شہزادی کا قید میں پھنس جانے یا ان کے دوستوں کا بھیس بدل کر مدد کے لیے نکل پڑنے کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ اس طرح سحر البیان میں کہانی یا پلاٹ کے اعتبار سے کوئی جدت نہیں پائی جاتی لیکن کردار نگاری، جذبات نگاری، سراپا نگاری، منظر نگاری اور زبان و بیان میں مصنف نے جس فنکاری سے کام لیا ہے اور تہذیبی

اقدار وثقافتی مظاہر کی رنگارنگ دنیا آباد کی ہے، لافانی اہمیت اور شہرت کا باعث بن گئی ہے۔

میر حسن نے کردار نگاری کے اعتبار سے سحر البیان میں کمال مہارت کا مظاہرہ کیا ہے، مثنوی میں سب سے پہلے ہم بادشاہ کے کردار سے متعارف ہوتے ہیں، اس کے بعد کہانی کے ہیرو بے نظیر کا کردار آتا ہے، اس کے علاوہ کہانی کی ہیروئن بدر منیر اس کی سہیلی نجم النساء، ایک پری ماہ رخ اور جنوں کے شہزادہ فیروز بخت کے کردار سامنے آتے ہیں ان کے علاہ کنیز اور رقاصاؤں وغیرہ کے کردار بھی ملتے ہیں۔

تمام کرداروں کے حلیے، ان کے اعتقادات، جذبات اور عقل وشعور کو پیش کرنے میں میر حسن نے انتہائی مہارت اور فنکاری سے کام لیا ہے۔ بادشاہ کی کردار نگاری میں اس ماحول اور معاشرت کی پوری عکاسی کی گئی ہے۔

ہیروئن بدر منیر کے ذریعے بھی شاہانہ ماحول کی عکاسی کی گئی ہے، وہ بھی عشقیہ جذبات سے مغلوب ہے۔ اپنی سہیلی نجم النساء کے ایک اشارے پر بے نظیر کو دعوت ناؤنوش دیتی ہے، کہانی کے کسی مرحلے پر اس میں تہذیب وشرافت کی جھلک نہیں ملتی، اس کے کردار کی صرف یہ خوبی ہے کہ وہ عشق میں وفاداری اور پائیداری برتتی ہے۔

نجم النساء جو وزیر زادی ہے اور بدر منیر کی سہیلی بھی ہے حرکت وعمل کے اوصاف کا نمایاں پیکر ہے۔ کہانی کے دوسرے کرداروں کے بے عمل اور جمود کے برخلاف اپنے مشوروں اور اپنی حرکتوں سے کہانی کو جاندار اور دلچسپ بنادیتی ہے۔

میر حسن نے تمام کرداروں کے حلیے، ان کے اعمال وافعال اور اعتقادات کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔

مثنوی میں جب کرداروں کے لباس اور وضع قطع کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس زمانے کے رہن سہن اور ملبوسات وزیورات وغیرہ کی تفصیلات سے ہمیں روشناس ہونے کا موقع ملتا ہے مثلاً

''شہزادی'' کے بارے میں میر حسنؔ کا بیان ہے: ؎

کروں اس کی پوشاک کا کیا بیاں
فقط ایک پشواز آب رواں
زبس موتیوں کی تھی سنجاف کل
کہے تو وہ بیٹھی تھی موتی میں تل
اور اک اوڑھنی جوں ہوا یا حباب
جسے دیکھ شبنم کو آوے حجاب
وہ کرتی میں انگیا جواہر نگار
نیا باغ اور ابتداء بہار

جذبات نگاری:۔ میں میر حسنؔ کو کمال مہارت حاصل ہے، رحم ہو یا قہر، نفرت ہو یا محبت، رشک ہو یا رقابت، عشق ہو یا رقابت ہر طرح کے جذبات کو مناسب موقع پر انھوں نے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً جب شہزادہ بارہ برس کی عمر کو پہنچتا ہے اور اس کی شاہی سواری جلوس کے بعد بخیر و عافیت محل واپس آتی ہے تو خوشی کے مارے محل کے باہر اور محل کے اندر جس طرح کا اظہار کیا جاتا ہے اس کی عکاسی میر حسن نے بڑی خوبی کے ساتھ کی ہے۔

جہاں تک کہ تھیں خادمان محل
خوشی سے وہ ڈیوڑھی تک آئیں نکل
قدم اپنے حجروں سے باہر نکال
کیا سب نے آپیشوا حال حال
بلائیں لگیں لینے سب ایک بار
کیا جی کو یکدست سب نے نثار

منظر نگاری میں بھی میر حسنؔ کو حد درجہ کامیابی حاصل ہے، اس مثنوی میں منظر نگاری کے

ان گنت مواقع آئے ہیں اور مصنف نے ہر جگہ اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں ان کے اس کمال کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے: ؎

گلوں کا لب نہر پر جھومنا
اسی اپنے عالم میں منھ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر
نشے کا سا عالم گلستان پر
چمن آتش گل سے دہکا ہوا
ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا
خوشی سے گلوں پر سدا بلبلیں
تعشق کی آپس میں باتیں کریں

ان اشعار کو پڑھ کر ایک ایسے چمن کا نظارہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے جس پر بہار آئی ہوئی ہے۔ منظر نگاری کی ایسی کئی مثالیں مثنوی میں متعدد مقامات پر نظر آتی ہیں۔ درحقیقت میر حسنؔ نے اس مثنوی کے ذریعے صاف ستھری اور سادہ زبان کو سلیقے کے ساتھ برتنے میں اپنی استادی کا لوہا منوالیا، اس کے علاوہ مثنوی کی ہیئت اور ساخت کو بھی انھوں نے خوبی کے ساتھ نبھایا ہے۔

استاد کو چاہیئے کہ نصاب میں شامل کسی بھی مثنوی کی تدریس کے دوران فن مثنوی کے مذکورہ بالا تمام اجزائے ترکیبی کی نشاندہی کرتا جائے اور مثنوی کے متن کو یا تو شروع سے آخر تک پڑھائے یا اس کے تمام اجزائے ترکیبی سے متعلق اہمیت رکھنے والے چیدہ چیدہ حصوں کو طلبہ کے سامنے پڑھ کر ان کی پہچان کراتا جائے۔

مثنوی کے فن سے متعلق ''اردو مثنوی کا ارتقاء'' از عبدالقادر سروری ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' از گیان چند جین نہایت اہم ہیں۔ ڈاکٹر فہمیدہ بیگم کی کتاب ''اردو مثنوی - مطالعہ اور تدریس'' کئی پہلوؤں سے اہمیت رکھتی ہے۔

مثنوی سحرالبیان کی تدریس کے سلسلے میں رشید حسن خاں کی کتاب ''تین مثنویاں'' کافی اہم ہے اور رضیہ سلطانہ علوی کے شائع شدہ تحقیقی مقالے ''مثنوی سحرالبیان کا ایک تہذیبی مطالعہ'' سے بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

رشید علی

قصیدہ نگاری

لفظ قصیدہ کے معنی پُر مغز کے ہیں۔ ایک توجیہ یہ بھی کی گئی ہے کہ قصیدہ لفظ قصد سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں 'ارادہ' چونکہ پوری نظم ایک ہی ارادہ سے لکھی جاتی ہے اس لیے یہ نام دیا گیا ہے۔ اصطلاح میں قصیدہ سے مراد وہ نظم ہے جو مدح و ذم کے لیے مستعمل ہو۔ قصیدے کے پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے اور دیگر اشعار میں صرف مصرع ثانی میں قافیہ کا اہتمام کیا جاتا ہے قصیدہ اپنی ہیئت ہی سے اپنی شناخت برقرار رکھ سکا ہے۔ اگر اس کی یہ ہیئت بدل جائے تو قصیدہ بھی اپنی شناخت کھو دیتا ہے۔ غزل اور قصیدہ کی تکنیک ایک جیسی ہے یہ بھی خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ غزل قصیدہ کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔

یوں تو قصیدہ مدح و ذم کے لئے مخصوص ہے لیکن کسی کی مدح سرائی اس انداز سے کرنا کہ اس میں ایک ادبی شان پیدا ہو جائے بڑا ہی دقیق اور مشکل کام ہے اس کے لیے زبان پر قدرت تخیل کی بلندی، طبیعت کی روانی، جودت طبع اور ایک خاص مزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بہت کم شاعروں نے اس کی طرف توجہ کی ہے۔ معنوی اعتبار سے قصیدہ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جن میں خدا کی حمد، نعت رسول، منقبت اہلِ بیت، یا ولیوں اور صوفیوں کی مدحت کی جاتی ہے ایسے قصیدوں میں ایک مذہبی رنگ جھلکتا ہے اور عقیدت کا اظہار نہایت ہی اچھوتے اور موثر انداز میں کیا جاتا ہے۔ قصیدہ کی دوسری قسم وہ ہے جس میں کسی فرمانروا، بادشاہ، امیر یا وزیر کی مدح کی جاتی ہے۔ ایسے شخصی قصیدے درباری ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں بلا کا تکلف اور تصنع ہوتا ہے۔

قصیدہ ادب کی شان ہے اس میں رعب داب، شان و شوکت، دبدبہ اور وجاہت کا احساس ملتا ہے اور اس کے لئے مناسب الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ایسے الفاظ جو وجیہ اور پر شکوہ

ہوتے ہیں۔قصیدہ کی فضا میں ایک طنطنہ، طمطراق اور تکلف کا احساس ہوتا ہے۔نظم کی طرح قصیدے میں خیالات ومضامین مربوط اور مسلسل ہوتے ہیں۔

قصیدہ عرب کی پیداوار ہے اور فارسی کے توسط سے اردو میں آیا ہے عرب میں اس کا رنگ بالکل جداگانہ تھا۔عرب کی شاعری میں وہاں کی سیرت جھلکتی ہے شجاعت، سخاوت، مہمان نوازی اور الفت ومحبت کو نہایت سادہ لیکن دلکش اور موثر انداز میں بیان کیا گیا ہے عربوں کی زندگی میں شاعری کا بہت دخل تھا۔ ہر سال مخصوص دنوں میں شہر عکاظ میں ایک بہت بڑا میلہ لگتا تھا عرب کے مختلف قبائل وہاں جمع ہوتے تھے اور ہر قبیلہ کا شاعر وہاں اپنا کلام سناتا تھا! اوران میں سے بہترین قصیدہ کو چُن کر کعبہ کی دیواروں پر آویزاں کیا جاتا تھا۔ ایسے ہی سات قصیدے 'سبع معلقات' کے نام سے موسوم ہیں۔آج بھی ان قصیدوں کو بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ عرب میں قصیدہ نگار اپنے ذاتی احساسات، تجربات روزمرہ واقعات، قومی وملکی حالات، مناظر فطرت اور عشق کی واردات بیان کرتا ہے۔ ہر چند کے قصیدہ مدح وذم کے لیے مخصوص ہے اس میں دیگر مختلف قسم کے مضامین بھی بیان کیے گئے ہیں۔اخلاقی مضامین، پندونصائح، گردشِ زمانہ، موسم بہار کی کیفیت اور دیگر موضوعات بھی قصیدہ میں پیش کیے گئے ہیں۔عرب میں اکثر قصیدہ کی ابتدا محبوب کے حسن کی تعریف سے ہوتی ہے شاعر فطری انداز میں نہایت ہی لطیف و دلکش تشبیہات کے ذریعہ محبوب کے حسن کی تعریف بیان کرتا ہے۔اس میں تصنع، تکلف اور پُرکاری کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔اگر کسی شخص کی تعریف وتوصیف بھی ہوتی ہے تو اس میں سچائی اور حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاتا۔حقیقت نگاری اور سادگی عربی قصیدوں کی اہم خصوصیت ہے۔

جب قصیدہ ایران پہنچا تو اسی حقیقت نگاری اور سادگی کا حامل تھا لیکن یہاں کی درباری فضا میں اس پر ایسی ملمع کاری ہوئی اور تصنع اور تکلف کا ایسا رنگ چڑھا، غلو اور مبالغہ نے اس پر ایسا اثر ڈالا کہ اس کی صورت ہی بدل گئی۔قصیدہ ایران میں بہت ترقی کر گیا۔یہاں قصیدہ نگاروں کی ایسی قدردانی اور عزت افزائی ہوئی کہ یہاں خاقانی، ظہوری، رودکی، نظیری، انوری اور قاآنی اور

فارابی جیسے عظیم شاعروں نے اپنے فن کا جادو جگایا اور ایسے عظیم قصیدے لکھے کہ جن کی عظمت کے آگے ساری دنیا سر جھکاتی ہے۔ ایران میں قصیدہ نگاروں کی کافی ہمت افزائی ہوئی لیکن جب حکومت کی باگ صفوی خاندان میں آئی تو ان کا شیعی میلان اتنا شدید تھا کہ یہ اپنی مدح کی بجائے اہل بیت کی مدح پسند کرتے تھے۔ پھر یہاں سے قصیدے کا زوال شروع ہوگیا۔ اردو میں جب قصیدہ رائج ہوا تو اسے فارسی کے عظیم شاہکار فن پاروں کی قیادت نصیب ہوئی۔

قصیدہ میں چونکہ شاعر کو اپنے فن کا کمال دکھانا مقصود ہوتا ہے اس کے لیے وہ نہایت ہی سنگلاخ زمینوں کا انتخاب کرتا ہے بے حد دقیق اور مشکل قافیہ استعمال کرتا ہے اور مضمون آفرینی کا کمال دکھاتا ہے۔ قصیدہ کے پانچ جز ہیں (1) تشبیب (2) گریز (3) مدح (4) حسن طلب (5) دعا۔

(1) تشبیب :- یہ قصیدہ کی تمہید ہوتی ہے اسے نشیب بھی کہا گیا ہے اس کے تعلق سے عابد علی عابد یوں رقمطراز ہیں۔ ''تشبیب کے لغوی معنی احوال ایام شباب کردن ہیں عرب کے قصائد میں یہی صورتحال تھی پھر یہ ضروری نہیں رہا کہ قصیدہ کی ابتدا صرف عشقیہ کوائف سے ہو....... عرب میں شاعر تشبیب میں رسماً داستان عاشقی بیان کرتا یا واقعاً اپنی زندگی کے خاص گوشوں سے پردہ اٹھاتا تھا۔ یہ نہیں تو صحرا کا ذکر کرتا تھا، کبھی مناظر طبعی کا ذکر کرتا تو ہوائے سرد، کھجوروں کے جھنڈ اور آب جو سے آگے نہیں بڑھا..... ابتدا میں عرب شاعری بشمول قصیدے کے بدوی زندگی سے مخصوص تھی۔ قصیدہ جب ایران پہنچا تو یہاں کے شاعروں نے تشبیب میں عاشقی کوائف کی قید آزادی، مناظر طبعی سے لے کر محافل عیش وانبساط تک، دقایق حکمت سے لے کر واردات محبت تک سبھی چیزوں کو تشبیب کا موضوع بنایا جیسے۔

بُوئے جوئے مولیاں آید ہمی
یاد یار مہرباں آید ہمی

(رودکیؔ)

ہاں اے دل عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں
ایوان مدائن را آئینہ عبرت داں
(فاقانی)

اردو میں شاعر قصیدہ کی ابتدا یا تو غزل کے اشعار سے کرتا ہے یا موسم بہار کی تعریف سے۔ غزل کے اشعار سے قصیدہ کی ابتدا ہوتی ہے ان میں عشق و عاشقی کے واقعات، واردات قلب، فلسفیانہ مضامین یا تصوف کے نکات کا بیان ہوتا ہے غالب نے اپنے ایک قصیدہ کی ابتدا ان اشعار سے کی ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

جس قصیدہ کی ابتدا شاعر بہار کی تعریف سے کرتا ہے اُسے بہاریہ تشبیب کہتے ہیں ذوق کے ایک قصیدہ کی تشبیب ہے۔

واہ واہ کیا معتدل ہے باغ عالم کی ہوا
مثل نبض صاحب صحت ہے ہر موج صبا
بھرتی ہے کیا کیا مسیحائی کا دم باد بہار
بن گیا گلزار عالم رشک صد دار شفا

شمیم احمد صاحب کا قول ہے کہ تشبیب کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی ربط و مناسبت بھی رکھتے ہوں۔ اس کے اشعار کی تعداد مدح کے اشعار سے زیادہ نہ ہو لیکن اس اصول کی اکثر شاعروں نے پابندی نہیں کی ہے، غالب اور مومن کے قصیدوں میں مدح کے اشعار بہت

کم ہوتے ہیں۔

(2) گریز :- یہ تشبیب اور مدح کے درمیان کی منطقی کڑی ہے۔ شاعر موسم بہار کی تعریف کرتے یا غزل کے اشعار کہتے کہتے اپنے اصل موضوع یعنی اپنے ممدوح کی مدح کی طرف پلٹتا ہے اور اس کے لیے ایک دو اشعار میں جواز پیش کرتا ہے۔ مصحفی موسم باراں کی تعریف کرتے ہوئے نواب آصف الدولہ کی مدح کے لیے یوں جواز پیش کرتے ہیں۔

بسکہ رہتا ہے سماں صبح کا تا چاشت؟
آنکھ جب کھلتی ہے سوتے سے کہ دن جائے ڈھل
عشق کرتا ہے زبس دامن پر ہیز کو چاک
عیش و عشرت کے مہیا ہیں سب ارباب دول
خاص ممدوح فلک رتبہ مرا جس کے لئے
تانے رہتی ہے سدا کالی گھٹا دل بادل
آصف الدولہ کہ بارانِ سخا سے جس کے
دشت تا دشت تر و تازہ ہیں صحرا و جبل

گریز کے لئے اصطلاح میں دو سرکش بیلوں کو ایک جوے میں جوتنے کے معنی میں لیا گیا ہے جو کہ نہایت ہی مہارت کی بات ہے۔

(3) مدح :- یہاں شاعر اپنے ممدوح کی جی کھول کر مدح سرائی کرتا ہے اس میں اپنا سارا زور بیان صرف کر دیتا ہے۔ زمین آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے، تخیل کو بے لگام چھوڑ دیتا ہے اور اس حد تک مبالغہ کرتا ہے کہ غلو کی حدوں کو پار کر جاتا ہے۔ کسی حد تک مبالغہ کسی بھی شعر کو دلفریب بنا دیتا ہے۔ لیکن قصیدہ میں چاہے کتنا ہی بڑھ کر کیوں نہ ہو مبالغہ اس کی شان بن جاتا ہے۔ دراصل شاعر اس کے ذریعہ اپنے تخیل کی پرواز سے نئے نئے معنی تلاش کرتا ہے اور معنی آفرینی کا کمال دکھاتا ہے۔ اور شاعر کو اس کے فن کی اسی صلاحیت کی داد دی جاتی ہے۔ ذوق بہادر شاہ ظفر کی شان میں

جو کہ ایک ایسا بدنصیب بادشاہ ہے کہ اس کی حکومت صرف لال قلعہ تک محدود ہو کر رہ گئی تھی اس طرح رطب اللسان ہیں۔

یوں کرسی زر پر ہے تیری جلوہ نمائی
جس طرح کہ مصحف ہو سر رحل طلائی
رکھتا ہے تو وہ دست سخا سامنے جس کے
ہے بحر بھی کشتی بکف از بہر گدائی
گمرہ کو ہدایت جو تیری راہ پہ لائے
رہزن بھی اگر ہو تو کرے راہ نمائی
تاناخن شمشیر نہ ہو ناخن تدبیر
دشمن کی تری ہو نہ کبھی عقدہ کشائی
خورشید سے افزوں ہے نشاں سجدہ کا روشن
گر چرخ کرے در کی تری ناصیہ سائی

(4) حسن طلب:۔ یہاں شاعر نہایت ہی لطیف وجمیل انداز میں اپنے ممدوح سے اپنے لئے کچھ طلب کرتا ہے۔ اکثر قصیدوں میں یہ جز نہیں ہوتا۔

(5) دعائیہ:۔ آخر میں شاعر اپنے ممدوح کے لئے دعا کرتا ہے۔ ذوق اپنے ایک قصیدہ میں ممدوح کے لئے یوں دعا کرتے ہیں۔

ختم کرتا ہے ثنا تیری دعا پر اب ذوق
کہ زباں کو بس اب آگے نہیں یارائے بیاں
تجھ کو یہ جشن مبارک ہو بصد جاہ و جلال
عقل ہو پیر تری بخت رہیں تیرے جواں
جو دعا گو ہیں ان کی دعائیں ہوں قبول

صبح جشن طرب افزا میں ہو ں دائم خنداں

اور برنگ شب دیجور ترے سب بدخواہ

روسیہ محفل عالم میں ہوں جوں ماتمیاں

قصیدے کی دواہم قسمیں ہیں۔(1) تمہیدیہ (2) خطابیہ

(1) تمہیدیہ :۔قصیدہ وہ ہے جس میں مدح کے علاوہ تشبیب، گریز اور دعا کا اہتمام کیا جاتا ہے۔

(2) خطابیہ :۔ایک ایسا قصیدہ جس میں تشبیب اور گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ شاعر براہ راست مدح سے قصیدہ کی ابتدا کرتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے بھی قصیدہ کی کئی قسمیں ہیں

(1) مدحیہ۔جس میں کسی کی مدح کی جائے

(2) ہجویہ۔جس میں کسی کی مذمت، برائی کی گئی ہو یا اپنی مصیبتوں کا ذکر اور زمانہ کی شکایت ہو اس کی عمدہ مثال سودا کا مشہور قصیدہ "تضحیک روزگار" ہے۔

(3) وعظیہ۔جس میں پندونصائح کے مضامین بیان کیے گئے ہوں مثلاً

اولاً یہ کہ مجالس میں زباں دانوں کی

تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخنور اشعار

سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اس کا ہو دونیم

گو ہو وے تیغ زباں کا تری جوہر اشعار

دوئی یہ جو تو چاہے کہ نہ مجھ سا ہو کوئی

شعر سے میرے کسی کے نہ ہوں برتر اشعار

اسی طرح تشبیب کے موضوعات کی بنا پر قصیدہ کے کئی اقسام متعین کیے گئے ہیں جیسے بہاریہ، عشقیہ، حالیہ، فخریہ، وغیرہ۔

اردو ادب کی ابتدا ہی سے قصیدہ اس میں شامل رہا اردو کو ادبی حیثیت دکن میں ملی۔خواجہ

حسن گنگو نے بہمنی سلطنت قائم کی اور اردو کو سرکاری زبان قرار دیا۔ یہیں سے اردو میں باقاعدہ تحریری کام کا سلسلہ چل نکلا۔ بہمنی سلطنت کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ یہ پھیلی بڑھی اور پھر پانچ سلطنتوں میں بٹ گئی ان میں گولکنڈہ کی قطب شاہی اور بیجاپور کی عادل شاہی حکومت اردو کے فروغ میں بہت اہم ہیں۔ یہاں کئی ایک اہم شاعر اور ادیب پیدا ہوئے اور یہاں کے فرمانروا بھی خود یا تو شاعر تھے یا علم نواز تھے۔ اسی لئے اردو ادب کی یہاں بہت ترقی ہوئی۔ ابتداء میں اردو میں لکھنے والے فارسی ہی کے ادیب اور شاعر تھے۔ انھوں نے اردو کو بھی فارسی ہی کے قالب میں ڈھالا اور وہ سارے اصناف جو فارسی میں رائج تھے جیسے غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ اور رباعی وغیرہ کو اردو میں بھی رائج کیا۔ قلی قطب شاہ کو اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ شاہی غواصی، ابن نشاطی، نصرتی، اور وجہی جیسے بہت سارے شاعروں نے دکن میں اردو شاعری کو بام عروج پر پہنچایا۔ ان میں سے اکثر نے دیگر اصناف کے ساتھ قصیدہ گوئی پر بھی توجہ کی اردو قصیدہ کے اولین نمونے دکن ہی میں ملتے ہیں۔ یہاں کے قصیدوں میں بھی قصیدہ کی وہ ساری خوبیاں موجود ہیں۔ ان میں قدامت کا احساس ہوتا ہے اور مقامی اثرات بھی بہت واضح ہیں۔ محمد قطب شاہ کے قصیدہ کے چند شعر ہیں۔

دسیں ناریل کے پھل یوں زمرد مرتباناں جوں
ہوراس کے تاج کو کہنا ہے پیالہ کر دکھن سارا
صفت کرنے کوں سوسن بھی کھلیا ہے اس زباں اپنی
دکھن سب سندریاں کے تیں کھلیا نرگس نمن سارا
چمن آواز سن بلبل آپس میں آپ الاپے ہیں
سوتس آواز سن حوراں کریں رقصاں اپن سارا
دیکھت دکھ مست ہو دستک بجاویں پات ہاتاں سوں
سوڈالیاں ڈلتے ہو متوال پی پھول ابرہن سارا

یوں تو اردو شاعری نے ہر قدم پر فارسی شاعری کا اتباع کیا ہے اسی لئے اردو شاعری میں ہندوستانی رنگ کم ہی دکھائی دیتا ہے لیکن دکن میں شاعروں نے مقامی رنگ برقرار رکھا ہے اور یہاں کی شاعری میں ایک عجیب سی رومانیت کا احساس ہوتا ہے۔ قصیدہ میں بھی یہ خصوصیت موجود ہے۔ شاہی کا ایک قصیدہ ہے۔

دیکھیو اچنبا لگیا ہے یوں بن نوے گلاں سوں بھریا ہے سارا
سرو و صنو بر سمن کی بیلاں پھلے ہیں پھولاں اتھے ہکارا
یہاں کا مالی پرم کامالی نین مڑیاں میں سدا پھرائے
جتنے عروساں چمن کے اوپر کھلے پھول ہو ر کریں جھکارا
وہیچ بن میں سویں امولی انیک چھندوں اپس بنائی
پری کی تیسی حسن میں آلی سدا جھلے واں بندھا دولھا را
ہرے انچل میں سندرومک یوں چندر گگن بیچ جھمک دے جیوں
ہنسی میں تس کے ادھر دسے یوں ہوا شفق مل صبا کا پارا

غواصی کی شاعری میں زبان کچھ زیادہ صاف ہے لیکن دکن کی خصوصیات بہت نمایاں ہیں اس کے قصیدہ میں قصیدہ کی آن بان صاف دکھائی دیتی ہے۔

جگ میں پرگٹ ہوا فیض پھر یا نو بہار
دھرت کو رنگیں کیا پھول کھلا ٹھار ٹھار
باؤ جو مشاطہ ہو زیب دیا باغ کو ں
جلوے میں آئے ہوئے ڈال عروساں کی سار
عطر کے طبلے کلیاں کھل کے جو کھیلیاں تمام
ارگجے کی باس کا جگ میں اٹھا مگ مگار
لالہ جو ہو خود سوز روشن انگارے کیا
عنبر سارا کرا چرخ ہوا جوں بخار

نصرتی کی شاعری میں سنسکرت الفاظ کی بھر مار ہے فنی اعتبار سے اس کے قصیدے بہت بلندی پر ہیں اور اس کی بے پناہ شاعرانہ صلاحیتوں کے نمونے ہیں۔

اے نرپتی بھوگی سکھر اتج بھوگ دیتا استری
پل پل سنوارے تج اگیں ہر دم دکھائے دلبری
بیت الشرف کے پاس جب اے سنورز آنے میں توں
رونق سے گلشن ہور ہے یکدم گگن اور دھرتری
چندر تو نکلیا کہ نگٹ اس شش جہت کو مڑلیا
تاریاں سونہ منظر کوں نس آئینہ بندی سب کری
اول سورج کی آگ پواندھار اجل کیا
صلبلہ ہوا کافور کا بعد از فلک ست مجری

دکن اردو ادب کا اولین مرکز رہا۔ یہاں کئی ادبی شاہکار لکھے گئے۔ ان میں سب رس، پھول بن، سیف الملوک و بدیع الجمال، علی نامہ، جیسی بہترین تصانیف قابل ذکر ہیں۔ اس طرح غزل، مثنوی، مرثیہ اور قصیدوں کا بیش بہا خزانہ یہاں جمع ہو گیا۔ دکنی ادب کا یہ عظیم سرمایہ فنی اور تاریخی حیثیت سے اردو ادب میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ پھر زمانے کے انقلابات نے اردو کے مرکز کو شمال میں منتقل کر دیا۔ ہوا یوں کہ مغلیہ سلطنت بہت کمزور ہو گئی اور انگریزوں نے سیاسی بد حالی کا فائدہ اٹھایا اور سارے ملک پر قابض ہو گئے اور ملک کا سارا نظم ونسق ان کے ہاتھوں میں آ گیا۔ سرکاری زبان کی حیثیت سے فارسی کی اہمیت ختم ہو گئی اب ایک ایسی زبان کی جو سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جائے ضرورت محسوس ہوئی لنگوا فرینکا کی تلاش میں اردو، سب کی توجہ کا مرکز بن گئی۔ شمالی ہند کے اکثر شاعر اور ادیب جو فارسی میں بہت نام پیدا کر چکے تھے اب اردو کی طرف متوجہ ہوئے آبرو، تاجی رنگین نے اردو میں لکھنے کی ترغیب دی۔ حاتم، فغاں اور یکرنگ نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ پھر وہ دور آ گیا جسے اردو ادب کا زریں دور کہا جا سکتا ہے۔ یعنی میر

اور سودا جیسے شاعروں نے اردو شاعری کو بام عروج پر پہنچا دیا۔ یہ عجیب ستم ظریفی ہے کہ اردو ادب کو ایک ایسے دور میں فروغ حاصل ہوا جبکہ ملک کے سیاسی حالات ابتر تھے۔ معاشی بدحالی کا دور دورہ تھا۔ بے یقینی زمانہ کا مزاج بن گئی تھی۔ طوائف الملکی کا عالم تھا، مستقبل غیر یقینی اور تاریک نظر آرہا تھا۔ ایسا ماحول عظیم ادب کی تخلیق کے لئے مناسب نہیں ہوتا لیکن اردو زبان کی نرالی خصوصیت ہے کہ ایسے ماحول میں بھی اس میں عظیم الشان ادب تخلیق ہوا۔ البتہ اس پر اتنا اثر ضرور ہوا کہ مجموعی اعتبار سے اس پر ایک پژمردگی اور افسردگی کی چھاپ پڑ گئی۔ میر کی قنوطیت اس کی واضح مثال ہے۔ سودا میر کے ہم عصر تھے۔ اسی ماحول کے پروردہ اور انھیں حالات سے متاثر ہونے کے باوجود ان کی شاعری میں رجائیت کا احساس ملتا ہے۔ دراصل ان کی فطرت میں بلا کی شوخی تھی اور ان کی ذاتی زندگی رنج و غم سے دور تھی۔ اس زمانہ کا ماحول کافی بگڑا ہوا تھا۔ اخلاقی اقدار پر کاری ضرب لگی تھی۔ فحش گوئی اور دشنام طرازی کا چلن عام تھا۔ ہجو نگاری کا دور دورہ تھا۔ اس ماحول میں سودا کے مزاج کی شگفتگی اور بے پناہ شعری صلاحیتوں نے انھیں بھی ہجو لکھنے پر آمادہ کیا شخصی ہجویات کے ساتھ ساتھ انھوں نے زمانہ کی بدحالی کو بھی نشان ملامت بنایا ہے۔ تضحیک روزگار، اور شہر آشوب، اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ ان کی طبیعت کا فطری میلان قصیدہ گوئی کی طرف تھا اور انھوں نے ایسے لاجواب قصیدہ لکھے ہیں کہ حقیقت میں قصیدہ گوئی کا حق ادا کر دیا ہے۔ ان کے قصیدوں میں فارسی کے عظیم شاعر نظیری کے قصیدوں کی سی شان نظر آتی ہے۔ زور بیان، تخیل کی بلندی، صنائع و بدائع کا برمحل استعمال شان و شوکت اور رعب و دبدبہ کی کیفیت، وجیہ اور پرشکوہ الفاظ کا ماہرانہ استعمال ان کے قصیدوں کی خصوصیت ہے۔ نواب عماد الملک آصف جاہ نظام الملک کی مدح اس طرح کی ہے۔

تجھ سے ممنوں نہ فقط روئے زمیں پر ہر یک
بار احساں سے تیرے ہے دوتا پشت فلک
ہو گر بار جو تجھ آتے سحاب نیساں

برق ہو کر متبسم اسے مارے چشمک

آگے اس بحر کرم کے صدف پر گوہر

مٹھی اس کی ہے جیسے نکلے بہ شدت چیچک

چل سکے ہے نہ کسی امر میں تدبیر حکیم

مہر سے رائے کے تیرے وہ نہ لے تا دستک

حضرت علیؓ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ہے جس کی تشبیب یوں لکھی ہے۔

اٹھ گیا بہمن ودے عمل کا چمنستان سے

تیغ ازدی نے کیا ملک خزاں مستاصل

سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک

دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عزوجل

قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض

ڈال سے پات تلک پھول سے لے کر تا پھل

واسطے خلوت نوروز کے ہر باغ کے بیچ

آبجو قطع لگی کرنے روش پر مخمل

سودا کی بے پناہ شعری صلاحیت ان کے قصیدوں میں بخوبی نمایاں ہے۔ اسی لئے انھیں اردو کا عظیم ترین قصیدہ گو قرار دیا جاتا ہے۔ اس دور کے بہت سارے شعرانے بھی قصیدے لکھے ہیں۔ اودھ میں نواب آصف الدولہ کی قدردانی نے بہت سارے شاعروں کو لکھنؤ چلے آنے پر آمادہ کیا نواب آصف الدولہ نہایت علم دوست شعروفن کے دلدادہ اور بہت ہی سخی انسان تھے۔ انھیں اوصاف نے شاعروں کو ان کی مدح سرائی پر مائل کیا۔ یہاں تک کہ میر جیسے خوددار اور تنک مزاج انسان نے بھی ان کی مدح سرائی کی ہے اور ان کی شان میں قصیدہ لکھا ہے۔ اس زمانہ میں لکھنؤ اردو کا بہت بڑا مرکز بن گیا تھا۔ قصیدہ گوئی کی ایک روایت سی قائم ہوگئی تھی۔ مغلیہ سلطنت

آخری سانسیں لے رہی تھی۔ بہادر شاہ ظفر برائے نام شہنشاہ تھے۔ اس کے باوجود غالب ذوق جیسے شاعران کے دربار سے وابستہ ہونے اور استاد شاہ کہلانے میں فخر محسوس کیا کرتے تھے۔ اور ان کی شان میں قصیدے لکھا کرتے تھے۔ اس دور کے شاعروں میں مومن، ذوق، اور غالب کے قصیدے بہت مشہور ہیں۔ غالب اور مومن کی طبیعت کا قدرتی میلان قصیدہ نگاری کی طرف نہیں تھا۔ البتہ ذوق نے لاجواب قصیدے لکھے ہیں بلکہ انھوں نے صحیح معنوں میں قصیدہ نگاری کا حق ادا کیا ہے ان کے قصیدے فن قصیدہ نگاری کے بہترین نمونے ہیں۔ انھیں خاقانی ہند کے لقب سے نوازا گیا۔ اکبر شاہ ثانی جو کہ مغلیہ سلطنت کا ایک انتہائی کمزور شہنشاہ تھا اس کی مدح میں یوں رقمطراز ہیں۔

ماہ فرخندہ لقب شاہ محمد اکبر
تاج شاہان زمیں فخر سلاطین جہاں
دیکھا ہے دولت وصولت کا جو اس کے اقبال
دہر سرکش کا بھی قد ہوگیا خم شل کماں
مدح حاضر کے لئے حاضر دربار ہو ذوق
تو ہے خاقانی ہند اور وہ خاقان جہاں

ایک اور قصیدہ میں جو بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہے لکھتے ہیں۔

لے کے انگڑائی کہیں ہنسنے لگی رام کلی
اٹھی ملتی ہوی آنکھوں کو کہیں اپنی للت
چشم سرمست مئے ناز میں کاجل پھیلا
لب مئے گوں پہ مسی کی پڑی پھیکی رنگت
بے نمک آیا نظر حسن مہ انجم چرخ
ہوگیا زرد رخ شمع و چراغ خلوت

چونکے مرغ سحری عرش سے آواز خروس
ہوگئی خواب کو آوازۂ کوس رحلت

اردو میں قصیدہ نگاری کی روایت بہت قدیم ہے اور اس میں قصیدوں کا بیش بہا خزانہ موجود ہے۔بیسویں صدی کی ابتداء میں یوں تو بہت سارے شاعروں نے قصیدے لکھے ہیں ان میں امیر، منیر، داغ، جلال اور محسن بہت ہی اہم قصیدہ گو قرار دیے جاسکتے ہیں۔خصوصیت سے محسن کاکوروی کا نعتیہ قصیدہ، مدیح خیر المرسلینؐ، اردو میں ایک نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔اس کی تشبیب نہایت نرالی ہے:

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سروقدان گوکل
جا کے جمنا پہ نہانا بھی ہے اک طول عمل
خبر اڑتی ہوی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کی ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل

یہ بہاریہ تشبیب ہندوستان کے اساطیری ماحول کی ترجمانی کرتی ہے۔اس قصیدہ کا ماحول خالص ہندوستانی ہے اسی لئے قاری کو کوئی اجنبیت محسوس نہیں ہوتی اس میں شاعر نے نور و ظلمت اور باران رحمت کا استعمال بڑے ہی بلیغ انداز میں کیا ہے۔کفر والحاد کی تاریکی اور نور اسلام کی نہایت ہی پر لطف اور جمیل انداز میں ترجمانی کی ہے اور مدح رسول میں تو قلم کی روانی نے وہ کمال دکھایا ہے کہ ہر سر عقیدت سے جھک جاتا ہے۔معراج کا ذکر کس قدر کیف انگیز ہے۔

تھا بندھا تار فرشتوں کا در اقدس پر
شب معراج میں تھا عرش معلٰی بادل
آمد ورفت میں تھا ہم قدم برق بُراق
مرغزار چمن عالم بالا بادل
ہفت اقلیم میں اس دیں کا بجایا ڈنکا
تھا تری عام رسالت کا گرجتا بادل
دین اسلام تری تیغ دو دم سے چمکا
یا اٹھا قبلے سے دیتا ہوا کاندھا بادل
آستانے کا ترے دہر میں وہ رتبہ ہے
کہ جو نکلا تو جھکائے ہوئے کاندھا بادل
تو وہ فیاض ہے در پر ترے سائل کی طرح
فلک پیر کو لایا دینے کاندھا بادل
تیغ میدان شجاعت میں چمکتی بجلی
ہاتھ گلزار سخاوت میں برستا بادل
محسن اب کیجئے گلزار مناجات کی سیر
کہ اجابت کا چلا آتا ہے گھر تا بادل

محسن کاکوروی کے علاوہ اس دور میں نظم، صفی، عزیز، محشر، سہیل، وغیرہ نے بھی بہت اچھے قصیدے لکھے ہیں۔

قصیدہ اپنی گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے اردو کی ایک بہت ہی اہم صنف سخن ہے۔ اس میں شاعری کا فن کمال پر پہنچا نظر آتا ہے۔ وقت کی گردش نے آج اس عظیم صنف کو پیچھے دھکیل دیا ہے آج اس کی صرف ایک تاریخی حیثیت باقی رہ گئی ہے۔ اب نہ وہ زمانہ رہا اور نہ وہ لوگ رہے

بدلتے ہوئے وقت نے انسان کی زندگی کو تیز رفتار بنا دیا ہے۔ آج انسان نہایت آرام طلب اور سہل پسند بن گیا ہے۔ اب نہ کسی کے پاس اتنا وقت ہے کہ ساری زندگی شعر و شاعری کے لئے وقف کر دے اور نہ ہی وہ مشکل پسند طبیعتیں باقی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ قصیدہ وقت کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ کچھ بھی ہو لیکن اتنا ضرور ہے کہ تاریخی اعتبار ہی سے سہی اردو کے طالب علم کو قصیدہ کا مطالعہ لازمی ہے اس کے بغیر شاعری کا مطالعہ ناتمام اور نامکمل ہے۔ یوں تو آج بھی مدحیہ نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ لیکن ان میں قصیدہ کی وہ شان باقی نہیں ہے۔ قصیدوں میں یوں تو بے پناہ مبالغہ سے مدح سرائی ہوتی ہے لیکن ان میں اس دور کے معاشرتی انداز اور تہذیبی پہلو بھی اجاگر ہوتے ہیں جن کا مطالعہ ادب کے طالب علم کے لئے بہت اہم ہوتا ہے۔

قصیدے کی تدریس: اول تو طلبہ کو یہ بتایا جائے کہ قصیدہ کیا ہوتا ہے اس کی کیا خصوصیات ہیں پھر اس کے اجزائے ترکیبی سے روشناس کرایا جائے اور ہر ایک جز کی صراحت کی جائے اور جس شاعر کے قصیدہ کا پڑھانا مقصود ہو اس کا مکمل تعارف کرایا جائے اور اس کے کلام کی خصوصیات بتائی جائیں۔ اس کے بعد قصیدہ کے ہر جز کو لے کر اس کی تشریح کی جائے اور اس کی فنی خصوصیات بتائی جائیں۔ خصوصیت سے شاعر اپنے رفعت تخیل سے کون سے نئے معنی پیش کرتا ہے ان کی وضاحت کی جائے اور فنی و علمی اصطلاحات کی نشاندہی کی جائے۔

اگر ذوق کا قصیدہ جو عید الفطر کے موقع پر انھوں نے بہادر شاہ ظفر کو پیش کیا ہے۔ پڑھانا ہے تو پہلے مدرس اس کی تشبیب کی اہمیت کی وضاحت کرے گا اور اس میں موسم باراں کا جو پر لطف منظر کھینچا گیا ہے اس کی تشریح کرے گا۔

قصیدہ کی ابتداء یوں ہوتی ہے۔

ساون میں دیا پھر مہ شوال دکھائی
برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی

اس مرتبہ عید الفطر موسم برشگال میں واقع ہوئی ہے عید کی خوشی اور پھر موسم برسات جو کہ

ے خواروں کو پینے کی خواہش کو شدید کر دیتا ہے۔ یہاں دونوں کے یکجا ہونے سے ے خواروں کی قسمت کھل چکی ہے۔ پھر ذوق نے چند اشعار میں ے خواری کے تعلق سے بڑی ہی پر تکلف باتیں بیان کی ہیں۔ اور پھر موسم باراں کی ترجمانی یوں کی ہے۔

یہ جوش ہے باراں کا افلاک کے نیچے
ہووے نہ ممیز کرہ ناری دمائی
پہنچا کمک لشکر باراں سے ہے یہ زور
ہر نالے کی ہے دشت میں دریا پہ چڑھائی
ہو قلزم عماں پہ لب جو متبسم
تالاب سمندر کو کرے چشم نمائی

برسات کا زور اتنا زیادہ ہے اور پانی کی اس قدر بہتات ہے کہ اب آگ کے کرہ اور پانی کے کرہ میں فرق تک نہیں کیا جا سکتا کیونکہ سب پانی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ اور برسات کے پانی کا ایسا زور ہے کہ ایسا لگتا ہے جنگل میں ہر نالہ دریا پہ چڑھائی کر دے گا۔ اتنا ہی نہیں ایک چھوٹی سی نہر قلزم عماں کی ہنسی اڑاتی ہے اور تالاب سمندر سے آنکھ ملانے لگ گیا ہے اور پھر نہایت ہی مبالغہ سے برسات کا عالم اور اس سے قوت نمو میں جو ترقی ہوئی اس کا ذکر کیا ہے اور اس میں ایسے ایسے نئے مضامین باندھے ہیں کہ عقل حیرت میں پڑ جاتی ہے۔ جیسے معشوق کے ہاتھ کے حنا کی سردی عاشق کے جگر تک پہنچ جاتی ہے۔ کانٹے دار صحرا میں اب سبز مخمل کا فرش بچھا ہے۔ نرگس شہلا نے آنکھ میں کاجل لگایا ہے گل سوسن نے لبوں پہ دھڑی جمائی ہے۔ یہاں تک کہ دیوار چمن پر بنی ہوئی تصویر نغمہ سرائی کرتی نظر آتی ہے۔

پھر شاعر ایک خوبصورت شعر سے اپنے اصل موضوع یعنی ممدوح کی تعریف و توصیف کی طرف پلٹتا ہے۔ گریز کا یہ شعر نہایت بلیغ ہے۔

شاہا ترے جلوے سے ہے یہ عید کو رونق
عالم نے تجھے دیکھ کے ہے عید منائی

پھر شاعر ممدوح کی مدح سرائی کرتا ہے اور اس میں تخیل کی اڑان کمال کے درجہ پر نظر آتی ہے۔ ایسے ایسے مضامین بیان کرتا ہے اور ایسے نئے نئے مضامین پیدا کرتا ہے جن کا کوئی جواب نہیں۔ مثلاً بادشاہ کے علم کی وسعت یوں بیان کرتا ہے۔

کیا علم سمائے ترا سینہ میں فلک کے
دریا کی کہاں ہوسکے کا سے میں سمائی

اور پھر بادشاہ کے اوصاف میں زمین، آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے۔

رکھتا ہے تو وہ دست سخا سامنے جس کے
ہے بحر بھی کشتی بکف از بہر گدائی
گمرہ کو ہدایت جو تیری راہ پہ لائے
رہزن بھی اگر ہو تو کرے راہ نمائی
خورشید سے افزوں ہو نشاں سجدہ کا روشن
گر چرخ کرے در کی تری ناصیہ سائی

بادشاہ کی سخاوت کا یہ عالم ہے کہ سمندر میں تیرتی ہوئی کشتی یوں معلوم ہوتی ہے جیسے سمندر بھیک کی کشتی لئے اس کے آگے بھیک مانگ رہا ہے۔ اس کے رشد و ہدایت کا یہ عالم ہے کہ اگر رہزن کو بھی ہدایت دیتا ہے تو وہ راہ نمائی کرنے لگتا ہے۔ اور آسماں اگر اس کے در پہ پیشانی جھکاتا ہے تو اس کے پیشانی کا داغ سورج سے بھی زیادہ چمکدار ہو جائے گا۔

آخر میں شاعر دعا کرتا ہے اور اس پر قصیدہ کا خاتمہ ہوتا ہے۔

ہر سال شہا ہووے مبارک یہ تجھے عید
تو مسند شاہی پہ کرے جلوہ نمائی

مدرس کو چاہئے کہ قصیدہ کے ہر شعر کی مکمل تشریح کرے اس کی فنی خوبیوں سے طلبہ کو آگاہ کرے اور شاعر کے کمال کی عظمت واضح کرے اور قصیدہ کے ہر پہلو پر روشنی ڈالے اور قصیدہ کے تمام اجزا اچھی طرح سے سمجھائے۔

آغا مرزا محمود

مرثیہ

مرثیہ اردو ادب کی آبرو اور سب سے قیمتی سرمایہ اور سب سے زیادہ جاندار صنف ہے۔ یہ صنف عالمی ادب میں ایپک (Epic) اور ڈرامے کے مقابلے میں پیش کی جاسکتی ہے ویسے مرثیہ نہ ایپک ہے نہ ڈراما۔ لیکن اس میں ایپک کی وسعت بھی ہے اور ڈرامے کی گہرائی بھی۔ مرثیہ نیم ڈرامائی نیم بیانیہ نظم ہے۔

''مرثیہ'' عربی کا لفظ ہے جو ایک اور لفظ ''رثی'' سے مشتق ہے۔ رثی کے معنی ہیں مُردے پر رونا اور آہ وزاری کرنا۔ مرثیوں کو ہم دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔

(1) وہ مرثیے جو حضرت امام حسینؑ اور ان کے ساتھیوں کی شہادت اور کربلا کے دیگر واقعات پر مبنی ہیں۔ (2) وہ مرثیے جو مختلف مشاہیر قوم یا کسی عزیز کی موت پر لکھے جاتے ہیں۔ انھیں ''شخصی مرثیے'' کہتے ہیں۔

اردو میں شخصی مرثیے کہے گئے جیسے مولانا حالؔی کا مرثیۂ غالب ہے۔ ڈاکٹر اقبال نے ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' جو نظم کہی ہے وہ بھی بقول صالحہ عابد حسین اردو کے بہت عمدہ مرثیوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ اردو میں مرثیہ اس واقعہ سے مختص ہوگیا جس نے اسلامی دنیا میں تہلکا مچادیا۔ یعنی جو حضرت امام حسینؑ کی شہادت اور اہلِ بیت کے مصائب سے متعلق ہے۔ اردو مرثیہ کا سانچا خاص اردو زبان سے آیا ہے نہ یہ عربی سے آیا ہے نہ فارسی سے۔ اس کی مثال دوسری زبانوں میں نہیں ملتی۔ بقول ڈاکٹر سید حامد حسین اردو مرثیہ کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے جتنی اردو زبان کی تاریخ۔ سارے دکنی شعرا جیسے وجہؔی، غواصؔی، نصرتؔی، محمد قلی قطب شاہ نے مرثیے لکھے۔ دکنی دور کے مرثیے اردو شاعری کا اولین نمونہ بھی ہیں۔

شمالی ہند میں مرثیہ گوئی کا آغاز اٹھارویں صدی کی ابتدا میں ہوتا ہے۔ ولؔی کا دیوان دلّی پہنچا۔ شمالی ہند میں دکنی مرثیے کی آمد شروع ہوگئی۔ سوؔدا نے گو مربع میں مراثی کہے لیکن مسدس کی

شکل میں سب سے پہلے سودا ہی نے مرثیے کہے۔ رفتہ رفتہ مسدس ہی مرثیہ کی مقبول شکل بن گئی۔ ڈاکٹر اسدار یب لکھتے ہیں کہ میر انیس کی مرثیہ نگاری میں جو نئے باب روشن ہوئے انہیں سوداؔ نے ہی کھولا تھا۔ شاہان اودھ چونکہ شیعہ عقیدہ رکھتے تھے اس لیے اس زمانے میں مرثیہ گوئی کو فروغ حاصل ہوا۔ خلیقؔ، ضمیرؔ، انیسؔ اور دبیرؔ نے مرثیہ میں درد کے اثر کو درجہ کمال تک پہنچا دیا۔ طویل مرثیے سوداؔ کے عہد سے ہی شروع ہو گئے۔ چونکہ مرثیہ کا موضوع مجموعی طور پر ایک ہی تھا یعنی سانحۂ کربلا۔ بار بار ایک ہی واقعہ کو دہرانا پڑتا تھا اس لئے مرثیہ نگار وسعت دینے کے لئے اس واقعہ کو مختلف زاویوں سے پیش کرنے لگے۔ چنانچہ امام حسینؓ کی مدینہ سے روانگی، مسلم بن عقیل اور ان کے بچوں کی کوفے میں شہادت، کربلا میں ورود، پھر شہادت، سفر شام، قید خانے کی صعوبتیں، پھر مدینہ کی واپسی تک کے واقعات پر الگ الگ مرثیہ لکھے گئے۔ کربلا میں حضرت قاسم، علی اکبر، علی اصغر، عباس علمدار، عون ومحمد پر الگ الگ مراثی لکھے جانے لگے۔ ان مرثیوں میں ان اصحاب کی ذہنی کیفیات اور سراپا اور ان کے محسوسات بیان ہونے لگے۔ اہلِ بیت کے علاوہ امام حسین علیہ کے اعوان وانصار جیسے حُر، حبیب ابن مظاہر، اور زہیر ابن قیس کو بھی مرثیوں میں جگہ دی گئی۔ صالحہ عابد حسین لکھتی ہیں کہ مرثیہ میں شہیدان کربلا کی سیرت اور شخصیت کو اجاگر کر کے ان کو ایک طرف ادب کا کردار بنایا تو دوسری طرف پڑھنے اور سننے والوں سے ان کا مفصل تعارف کرانے کی رسم کی بنیاد ڈالی۔

میر ضمیرؔ نے مرثیہ کو معیاری پیکر دیا، اجزائے ترکیبی متعین کئے۔ مرثیہ ایک ترقی یافتہ صنف شاعری بن چکا ہے۔ انیسؔ ودبیرؔ نے اس سانچے کو قبول کیا اور اسے ایک اعلیٰ اور آزاد صنف ادب کی آبرو دی۔ انیسؔ نے فطرت انسانی، سادگی اور خلوص فن سے اردو مرثیہ کو لازوال نمونے عطا کیے تو دبیرؔ نے اپنی فن کارانہ چابکدستی، زبان وبیان پر حیرت انگیز قدرت، موضوعات کے تنوع اور واقعات کی کثرت سے مرثیے کو نئی وسعت اور وقار دیا۔ انیسؔ اور دبیرؔ نے پہلی بار اردو شاعری کو ان جذبات واحساسات اور فطرت انسانی کے باعظمت پہلوؤں سے روشناس کیا جن کی

غزل کے روایتی اسلوب بیان میں گنجائش نہیں نکلتی تھی۔ ان مراثی نے اردو شاعری کو اس کے خلاقانہ منصب سے آگاہ کیا۔ حق و باطل کی کشمکش، عزم و جاں سپاری، ایثار و محبت، پاکیزگی کردار کے موضوعات کے لئے وہ گنجائش پیدا کی جو اردو شاعری کی کسی دوسری صنف میں نہ نکل سکی۔ یہی نہیں مرثیہ نگاروں نے اردو شاعری کو اعلیٰ بیانیہ خصوصیات سے بھی آشنا کیا۔ مرثیہ نگار نے جہاں واقعے کی ڈرامائی ترتیب کی ضرورت کو محسوس کیا وہیں اس نے کرداروں کے اقوال، افعال اور روابط عمر مرتبہ اور جنس کے لحاظ سے امتیاز کرنا سیکھا۔ منظر کشی، سراپا نگاری، تلوار اور گھوڑے کی تعریف میں اس نے بسا اوقات روایتی تخیل آفرینی سے کام لیا مگر اعلیٰ المیہ تاثر پیدا کرنے کے لئے اس کو اپنی نفسیاتی بصیرت اور حقیقت نگاری سے کام لینا پڑا۔ انیسؔ و دبیرؔ نے اردو مرثیے کے ان سارے معنوی اور فنی امکانات کو دریافت کیا۔ انھیں وسعت دی اور انھیں ایک نئی شعری روایت کی حیثیت سے پختگی عطا کی۔ مرثیہ گویوں نے اپنی بے پناہ تخلیقی قوت سے اس محدود میدان کو نہایت وسیع و ہمہ گیر بنا دیا اور اس صنف کو اعلیٰ اور عظیم شاعری کی صف میں لا کھڑا کیا۔ اس کے لیے انہوں نے انسانی رشتوں، جذبات و احساسات کی آفاقیت اور شعر کے جملہ محاسن کو ہر لمحہ پیش نظر رکھا۔ یہ صنف محض رونے اور رلانے کے جذبے اور طرز اظہار تک محدود نہیں رہی۔

مرثیہ اردو شاعری کی ایسی واحد صنف ہے جو پوری طرح ایک خاص ثقافتی مزاج، عقیدہ اور سلسلۂ روایات کی آئینہ دار ہے۔ چنانچہ اس کا فروغ اس ثقافتی ماحول سے وابستہ رہا۔ شاہان اودھ کے زوال کے بعد انگریزوں کے عہد میں مرثیہ نگاری سرپرستی سے محروم ہوگئی۔ پھر بھی اسے لکھنو میں مرکزیت حاصل رہی غالباً اسی وجہ سے مرثیہ میں سماجی فضا عرب کے بجائے ہندوستانی ہے اس پر لکھنؤ کی زبان و معاشرت کا گہرا اثر ہے رسم و رواج، ماحول، بول چال یہاں تک کہ توہمات تک ہندوستانی ہیں۔ لکھنو کی زندگی میں جہاں ایک خاص قسم کی نفاست، نوک پلک اور تیکھا پن ہے وہاں ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع بھی موجود ہے۔ لیکن زبان اور محاورے کی وہ نوک پلک اور بول چال کا وہ تیکھا پن بھی پایا جاتا ہے جو لکھنوی معاشرت کی ایک صفت ہے۔

مرثیے میں مثنوی کا سارنگ بھی ہے کہ اس میں ایک مسلسل داستان ملتی ہے۔ جس طرح مثنوی میں مختلف کردار ہوتے ہیں مرثیے میں بھی مختلف کردار ہوتے ہیں۔ وہ ایک شاندار ایسے کے افراد ہیں خیر کے نمائندے ہیں اور شر سے برسرِ پیکار ہیں۔ یہ اوصاف ان میں مشترک ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے متمیز کرتی ہیں۔ مثلاً امام حسینؓ کا علم و فضل اور حلم و بردباری، حضرت زینب کی اپنے بھائی سے بے حد محبت۔

مرثیہ میں ڈرامائی رزم و پیکار کے تمام عناصر بھی موجود ہیں۔ مختلف موقعوں پر افرادِ قصہ کے جذبات کا تجزیہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ محمد احسن فاروقی نے اپنے مضمون ''مرثیہ نگاری اور انیس'' میں کہا ہے کہ ''انیس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہر صنفِ سخن کے مغز سے فائدہ اٹھا کر مرثیے کو ایک ایسی چیز بنا دیا ہے جس میں مثنوی، قصیدہ، غزل، ڈرامہ داستان سبھی چیزوں کا رنگ جھلکتا ہے اور اس کے باوجود اس صنفِ سخن کی انفرادیت قائم رہی ہے۔

وہ فضا جو مرثیہ کی خاص فضا تھی مٹ گئی۔ وہ ماحول نہ رہا جس میں مرثیہ پنپتا تھا اور وہ محرکات و عوامل نہ رہے۔ مرثیوں کا قدیم رنگ انیسؔ، دبیرؔ اور ان کے خانوادوں کے افراد کے ساتھ ختم ہو گیا لیکن مرثیہ بحیثیت صنف ختم نہیں ہوا۔ مرثیے کا سفر ان کے بعد بھی جاری رہا۔ جوش، نجم آفندی، نسیم امروہی، جمیل مظہری، آل رضا، ڈاکٹر صفدر حسین اور آغا سکندر مہدی اور وحید اختر اس سلسلے کے نمایاں نام ہیں۔

ڈاکٹر اسد اریب اپنی تصنیف ''اردو مرثیہ کی سرگزشت'' میں لکھتے ہیں کہ ''تشکیل پاکستان کے بعد مجلسی تہذیب نے مرثیے کے درماندہ کارواں کو بہت ہی تیزی کے ساتھ آگے بڑھایا۔ میر انیسؔ کو مرثیے کے فن کا فل اسٹاپ نہیں سمجھنا چاہیے''۔ پرانے مرثیے کا آخری اور نئے مرثیے کا ابتدائی سرا جس شخص کے ہاتھوں میں ہے۔ وہ اس عہد کا سب سے کہنہ مشق شاعر نجم آفندی ہے۔ نجم آفندی نے بیسویں صدی کے پہلے ربع میں مرثیے پر جو شعری تجربات کیے تھے۔ ان کے تجزیے سے نسلِ نو نے جی بھر کے فائدہ اٹھایا۔

جمیل مظہری نے اپنے مرثیے کو قدیم مرثیے سے قدرے جدا کر کے لکھا انھوں نے اپنے مرثیے میں غزل کی زبان، اور تغزل کے لب و لہجے کو نہایت عمدگی کے ساتھ برتا۔ آل رضا اور جمیل مظہری دونوں معاصر شعرا تھے۔ نسیم امروہی اردو مرثیے کی روایت میں ایک مضبوط کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے نقلی اور عقلی دلائل کے ساتھ کربلا کے فلسفۂ شہادت کو آشکار کیا ہے۔ نجم اور جوش کے بعد مرثیے کے ممتاز شعرا کی صف میں کئی نام آتے ہیں ان نمایاں ناموں میں ایک نام ڈاکٹر صفدر حسین کا ہے۔

مرثیہ بھی اور اصناف کی طرح زندہ اور متحرک صنفِ سخن ہے۔ ہر عہد میں مرثیے نے بھی تبدیلیوں کو قبول کیا اور مسلسل ارتقا کا سفر طے کیا ہے۔ اب مرثیے کے اجزائے ترکیبی کی ہیئت پہلے جیسی نہیں رہی اب یہ بات پرانی ہو چکی ہے کہ مرثیہ صرف سانحہ کربلا سے متعلق مخصوص نظم کا نام ہے۔

عناصر مرثیہ

میر ضمیر نے مرثیے کے حسب ذیل عناصر قائم کیے :

(1) چہرہ (2) سراپا (3) رخصت (4) آمد (5) رجز (6) رزم (7) شہادت (8) بین (9) دعا

چہرہ :- چہرہ دراصل مرثیہ کی تمہید ہے۔ اس میں صبح کا منظر، رات کا سماں، گرمی کی شدت، سفر کی دشواریاں، حمد و منقبت، تشخص ذاتی کے احساس اور تعلّی وغیرہ کے مضامین بیان کیے جاتے ہیں:

یا رب چمن نظم کو گلزار ارم کر
اے ابر کرم خشک زراعت پہ کرم کر
تو فیض کا مبدا ہے توجہ کوئی دم کر
گمنام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر

جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن میرے قلم زد سے نہ جائے
(انیس)

سراپا :- اس میں مرثیے کے ہیرو کے قد وقامت اور خد و خال بیان کیے جاتے ہیں۔ اس کی روحانی اور باطنی خوبیوں کے ساتھ شکل وصورت کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔

حضرت عباس کا سراپا:

ماہ بنی ہاشم تو زمانے میں لقب تھا
کیا حسن تھا کیا زور تھا کیا حسب ونسب تھا
انداز سراپا اسد اللہ کا سب تھا
اللہ قد عباس کہ مشہور عرب تھا
گر جلوہ نما ہوتے تھے وہ خانۂ زیں پر
تو پاؤں لٹکتے ہوئے رہتے تھے زمیں پر
(انیس)

رخصت :- حضرت امام حسین علیہ کے خیمے سے جب کوئی بہادر میدانِ جنگ کی طرف کوچ کرتا ہے تو سب اہلِ خیمہ اسے بہ حسرت ویاس قوت ایمانی کے ساتھ رخصت کرتے ہیں۔ اس موقع پر مختلف النوع جذبات پر مبنی جو اشعار کہے جاتے ہیں انہیں اصطلاحاً ''رخصت'' کہا جاتا ہے۔

حضرت امام حسین علیہ رخصت ہو رہے ہیں:

جب پڑھ چکے شہ بعد فریضہ کی دعائیں
فرمایا کہ رخصت کے لئے بیبیاں آئیں
چھاتی سے پھر اک بار سکینہ کو لگائیں
کچھ بانو بھی کہہ لیویں تو سر دینے کو جائیں

بیوؤں سے ملاقات کی فرصت نہ ملے گی
پھر عصر تلک بات کی مہلت نہ ملے گی
(انیس)

آمد :- ہیرو کی میدان جنگ میں آمد اور ہیرو کے گھوڑے کی تعریف مرثیے کا ایک اور اہم جز ہے۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصرِ سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدرؑ کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو
(دبیر)

رجز :- عرب میں رواج تھا کہ میدان جنگ میں جب حریفین ایک دوسرے کے آمنے سامنے اور آمادہ پیکار ہوتے تھے تو نبرد آزمائی سے قبل ایک دوسرے کو للکارتے تھے اور اپنی اپنی شجاعت، دلیری، قوت وعظمت کا نہایت طاقت اور جوش سے اظہار کرتے تھے۔ شعر میں اس موقع کی تصویر کشی اور فریقین کے فخریہ اظہار کو ''رجز'' کہا جاتا ہے۔

حضرت امام حسین علیہ کی زبانی یہ اشعار :

دنیا ہو اک طرف تو لڑائی کو سر کروں
آئے غضب خدا کا اُدھر، رُخ جدھر کروں
بے جبرئیل کارِ قضا و قدر کروں
انگلی کے اک اشارے میں شق القمر کروں

طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی
رکھ دوں زمیں پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی
(انیس)

رزم :- رجز کے بعد جنگ کا منظر آتا ہے۔شجاعت، طاقت اور حرب وضرب کے مضامین کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔مرثیہ کا سب سے اہم اور عظیم الشان عنصر رزمیہ ہے۔اس میں جنگ بہ تفصیل اور تمام جزئیات بیان کیے جاتے ہیں۔شاعرانہ فکر، زورِ تخیل اور قوت اظہار کے شاہکار اسی حصے میں نظر آتے ہیں۔

اللہ رے زلزلہ کہ لرز تے تھے دشت و در
جنگل میں چھپتے پھرتے تھے ڈر ڈر کے جانور
جنات کانپ کانپ کے کہتے تھے الحذر
دنیا میں خاک اڑتی ہے، اب جائیں ہم کدھر
اندھیر ہے، اٹھی برکت اب جہان سے
لو مل گیا زمیں کا طبق آسمان سے
(انیس)

شہادت :- جنگ کے منظر کی انتہا ہیرو کی شہادت پر ہوتی ہے۔یہ وہ مقام ہے، مرثیے کا سامع جس کا شدت سے منتظر رہتا ہے۔اور اسے حاصل مجلس سمجھا جاتا ہے۔
شہادت کا بیان نہایت سادے پیرائے میں کیا جاتا ہے۔
حضرت امام حسین علیہ لخت جگر کی حالت زار دیکھ کر فرماتے ہیں:

کیوں کھینچتے ہو پانو کو اے میرے گل عذار
کیوں ہاتھ اٹھا اٹھا کے پٹکتے ہو بار بار
آنکھیں تو کھول دو کہ مرا دل ہے بے قرار

بیٹا! تمہاری ماں کو تمہارا ہے انتظار
بہنیں کھڑی ہیں در پہ بڑے اشتیاق میں
اکبر! تمہاری ماں نہ جیے گی فراق میں

بین :- ہیرو کی شہادت کے بعد اس پر بین اور اظہار تاسف کے ساتھ مرثیہ خاتمے پر پہنچتا ہے۔ عموماً یہ مرثیے کا آخری حصہ ہوتا ہے اور رنج والم کے جذبات کی عکاسی کے لحاظ سے نہایت پُر اثر ہوتا ہے۔

حضرت امام حسین علیہ کی شہادت پر بی بی زینب یوں بین کرتی ہیں :

بھیا مرا کوئی نہیں تم خوب ہو آگاہ
احمدؐ ہیں، نہ زہراؑ نہ حسنؑ ہیں نہ یداللہ
ڈھارس تھی بڑی آپ کی ،اے سید ذی جاہ
چھوڑا مجھے جنگل میں یہ کیا قہر کیا آہ
چلتے ہوئے کچھ مجھ سے نہ فرما گئے بھائی
بہنا کو نجف تک بھی نہ پہونچا گئے بھائی

دعا :- خاتمہ کلام پر شاعر دعا کرتا ہے۔ اپنے مرثیے کو شفاعت اور بخشش کا ذریعہ بننے کی دعا کرتا ہے۔ کبھی مرثیہ گو اپنی جماعت کے فلاح و بہود کے لئے دعا کرتا ہے :

خامے کو بس اب روک انیسؔ جگر افگار
خالق سے دعا مانگ کہ اے ایزد غفار
زندہ رہیں دنیا میں شہ دیں کے عزادار
غیر از غم شہ ، ان کو نہ غم ہو کوئی زنہار
آنکھوں سے مزار شہ دلگیر کو دیکھیں
اس سال میں بس روضہ شبیر کو دیکھیں

مرثیہ کی ادبی اہمیت

سید محمد عقیل اپنی تصنیف ''مرثیے کی سماجیات'' میں لکھتے ہیں ''مرثیہ بہت دنوں تک صرف مذہبی چیز سمجھا جاتا رہا اور اس پر کسی طرح ادبی بحث کرنا سوءادب تھا لیکن مرثیے پر باقاعدہ ادبی بحث کا آغاز شبلی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر کیا۔ شبلی نے مرثیے کو عقیدے کے حصار سے نکال کر اُسے تنقیدی ادب کے ایوان میں داخل کیا اور پھر مرثیے پر ادبی مباحث کا دروازہ کھل گیا''۔

مرثیہ کی ادبی قدر و قیمت متعین کرنے سے پہلے یہ بہت ضروری ہے کہ معتقدات سے بحث نہ کی جائے۔ صرف ادبی محاسن پر نظر رکھی جائے۔ مرثیہ کا بنیادی مقصد رلانا ہے۔ شیعوں کے عقیدہ کی رُو سے اہلِ بیت کے مصائب پر رونا ثواب ہے۔ اس سے قطع نظر رونا غیر فطری بات بھی نہیں، رونے سے ہمدردی و محبت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور ان عظیم ہستیوں کی تقلید کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اور ان پر ظلم کرنے والوں کی طرف سے غصہ ونفرت کے جذبات ابھرتے ہیں۔

مرثیوں میں انسانی فطرت کے سارے جذبات پائے جاتے ہیں۔ جیسے محبت و اخلاص، جرأت، ثابت قدمی، غیظ و غضب، حسد ونفرت، وفاداری، صبر و ایثار، نفس کشی، بے لوثی وغیرہ۔ مرثیوں میں ساری شعری خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ محمد حسین آزاد، شبلی، امداد امام اثر وغیرہ نے مرثیوں کی ادبیت کو تسلیم کیا ہے۔ سید علی عباس حسینی فرماتے ہیں:

''اردو مراثی کی وسعت ان کے موضوعات کا تنوع، ان میں مضامین کی گونا گونی، ان کی اعلیٰ ترین اخلاقی تعلیم، ان میں بیان کردہ کردار اور سیرت اور ان کی بلندیاں اور پستیاں، ان میں مناظر فطرت کی گوناگوں رنگینیوں کے ذریعہ اردو زبان میں ہزاروں تشبیہوں اور استعاروں کا اضافہ وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جو انھیں قابل فخر ادبی حیثیت دیتی ہیں۔

جوش نے مرثیہ کو احتجاجی شعور سے روشناس کیا۔ بقول ڈاکٹر عقیل رضوی ''حسین اور انقلاب'' کے ساتھ مرثیے کی سماجی ساخت میں ہندوستان کی اس وقت کی سوسائٹی کی دھڑکنیں سنائی دینے لگتی ہیں۔''

بقول ڈاکٹر اسد اریب ''ہمارے خیالات کے نئے آفاق پر مرثیہ اب جدید زندگی کی روشن علامتوں، نئے سیاسی اور سماجی استعاروں اور دھنک کی خوش رنگ لہروں کا ایسا مرقع بن گیا ہے جو کہیں کہیں تو خود اردو نظم کے لئے بھی قابلِ رشک ہے۔ بالخصوص جوشؔ، نجم آفندی، اور ڈاکٹر صفدر حسین کے مسدس ''طلوع فکر''، ''فتح مبین'' اور ''جلوۂ تہذیب'' وغیرہ۔ ان نئے مرثیوں میں نمایاں تبدیلیاں یہ تھیں۔

(1) مرثیے کے چہرے کو منظر فطرت سے ہٹا کر عصر حاضر کے احوال و آثار سے مخصوص کر دیا۔

(2) مرثیے کی روایتی زبان میں ترمیم و اصلاح کی۔

(3) مربوط خیالات کی ایسی نظم بنا دیا جو اول تا آخر اپنے نفس مضمون (حسینی شہادت) سے ہم رنگ ہو۔ بُکا اور بین (مصائب) کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کیا جو نتیجۂ اس عہد کے مظلوم و مجبور انسانی طبقوں میں حوصلہ مندی کا باعث بنے۔

جوش کا مرثیہ ''حسین اور انقلاب'' اور ان کی مسدس ''طلوع فکر'' مسدس کی روایت میں زور بیان، حسن معانی، اور شکوہ مضامین کے اعتبار سے ادب عالیہ میں شمار کیا جاتا ہے۔'' (ڈاکٹر اسد اریب)

نجم آفندی نے قدیم لب ولہجہ سے بغاوت بھی کی ہے۔

جس نے امور خیر کو بخشی حیات نو
جس کی نوائے درد میں ہے زندگی کی رو
جو سو گیا بڑھا کے چراغ وفا کی لو
صدیوں سے جس کے نقش قدم دے رہے ہیں ضو
بدلی عمل کی شکل ارادے بدل دیئے
جس نے مطالبات کے جادے بدل دیئے

سلام:۔

سلام مرثیے کے غزلیہ اسلوب کا نام ہے۔ مرثیہ ہمیشہ تحت اللفظ پڑھا جاتا ہے۔ اور پڑھنے کا مقام منبر ہے۔ مگر سلام کے لئے منبر ضروری نہیں۔ وہ تکیوں کے سہارے بیٹھ کر فرش مجلس پڑھا جاتا ہے۔ سلام کی تکنیک اور ہیئت (Form) وہی ہے جو غزل کی ہے۔ پہلے مطلع ہوتا ہے قافیہ اور ردیف کا التزام کیا جاتا ہے مقطع کا اہتمام ہوتا ہے جس طرح غزل کا ہر شعر اپنے اندر ایک الگ مفہوم رکھتا ہے اسی طرح سلام کے اشعار بھی الگ تھلگ رہ سکتے ہیں۔ غزل کا انداز رمز و کنایہ اس کا ایک وصف ہے۔ یہی کیفیت سلام میں ہوتی ہے۔ جس طرح غزل کے مطلع میں شاعر تعلّی کرتا ہے فخر و مباہات سے کام لیتا ہے اسی طرح سلام میں کام لیتا ہے۔

لگا رہا ہوں مضامین نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

(انیس)

مجموعی حیثیت سے اس کی فضا پاکیزہ خیالات، تزکیہ نفس کے جذبات ناپائداری حیات کے اظہار اور اتباع سیرت معصومینؑ سے معمور ہوتی ہے۔

لکھنو کے مرثیہ گو شاعر ہی سلام کے بھی موجد ہیں۔ میر ضمیرؔ، دلگیرؔ، میر انیسؔ، دبیرؔ کے علاوہ بہت سے شعرا نے سلام لکھے۔ دور جدید میں بھی اس صنف نے کافی ترقی کی ہے۔ ذیل میں 'دبیر کا سلام' ملاحظہ ہو۔

قافلہ شہہ کا سلالی لب دریا اترا
پر مقدر میں نہ اک پانی کا قطرہ اترا
امتحاں کی جو ترازو میں قضانے تولا
حُر وفاداریٔ شبیرؑ میں پورا اُترا
سجدۂ حق سے نبیؐ نے نہ اٹھایا سر کو
پشتِ اقدس سے نہ جب تک کہ نواسا اُترا

فوج منزل پہ اُتری تو سکینہ کہتی
صاحبو دیکھو کدھر ہے مرا بابا اُترا
عقد کی صبح کو کس دولہ کا یہ حال ہوا
تن سے سر اُترا سرِ پاک سے سہرا اُترا
گرد بیٹوں کو بٹھا کر یہ کہا زینب نے
میرے بھائی کی بلا رد ہو یہ صدقہ اُترا
جلد وہ دن ہو دبیرؔ آکے کہیں اہلِ نجف
ہند سے آکے کہاں ذاکر مولا اُترا

نوحہ

محرم کی مجلسوں میں سلام، سوز، اور مرثیہ کے بعد کوئی عالم تقریر کرتا ہے۔ تقریر کے خاتمے پر ماتم کا آغاز ہوتا ہے۔ جونہی ماتم کے لیے ہاتھ اٹھتے ہیں نوحہ شروع کر دیا جاتا ہے۔

نوحہ غزل کی صورت میں لکھا جاتا ہے۔ نوحے میں واقعات کربلا کے علاوہ اخلاقی مضامین، دنیا کی بے ثباتی وغیرہ کا ذکر ہوتا ہے۔ غزل کی طرح نوحے میں مطلع، مقطع اور قافیہ ردیف کا التزام ہوتا ہے لیکن اس کی زبان، استعارے اور علامتیں غزل سے مختلف ہوتی ہیں۔

نمونہ :-

سجدے سے سر کسی کا اٹھا روشنی ہوئی
عشرت کی صبح آئی قیامت بنی ہوئی
اُلٹی ہوئی وہ قاسم و اکبر کی آستیں
عباس نامدار کی تیوری چڑھی ہوئی
پانی کی بندشوں پہ حقارت کی اک نظر
عزت کی موت سے وہ نگاہیں لڑی ہوئی

وہ رخصت حسینؑ وہ پردہ اٹھا ہوا
خیمے میں یا علیؑ کی صدا گونجتی ہوئی
وہ رفتہ رفتہ عالم تنہائی حسینؑ
ننھی سی قبر ہاتھ میں مٹی بھری ہوئی
سجدے وہ جن پہ سجدۂ کون ومکان نثار
حیرت سے کربلا کی زمیں دیکھتی ہوئی

سانحۂ کربلا کا مختصر خاکہ :

سانحۂ کربلا کے ہیرو حضرت امام حسینؑ پیغمبر اسلام حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کے چھوٹے نواسے اور اسلام کے ہیرو علیؑ مرتضیٰ کے بیٹے تھے۔ آنحضرت کا تعلق قبیلۂ بنو ہاشم سے تھا۔ چونکہ بنو ہاشم کا عرب میں عزت واحترام تھا اور خانہ کعبہ کے متولی ان ہی میں سے چنے جاتے تھے جو بڑے شرف کی بات تھی اس لئے خاص طور پر بنو امیہ کو بنو ہاشم سے حسد تھا۔ حضرت علیؑ کی شہادت کے بعد امیر معاویہ نے اپنی خلافت کا اعلان کر دیا۔ لیکن مکہ، حجاز اور عراق میں بہت سے لوگ ایسے موجود تھے جو رسول اللہؑ کی جانشینی اور خلیفۂ وقت ہونے کے قابل صرف ان کے جگر گوشے اور نواسے امام حسن علیہ اور امام حسینؑ کو سمجھتے تھے۔ انھوں نے امام حسن کو خلیفہ تسلیم کرلیا تھا۔ امیر معاویہ نے امام حسن علیہ کے پاس پیام اور قاصد بھیجے اور کچھ شرائط پر صلح کرنی چاہی۔ ایک شرط یہ تھی کہ اگر وہ اس وقت خلافت سے دست بردار ہو جائیں تو امیر معاویہ کے بعد وہی خلیفہ ہوں گے اور ان کے بعد امام حسینؑ۔ غرض صلح نامہ پر دستخط ہو گئے۔ مگر اس کے بعد 50ھ میں امام حسنؑ کو زہر دے کر شہید کر ڈالا گیا۔ امیر معاویہ شام میں لوگوں سے اپنے بیٹے یزید کے لئے بیعت کرنے کا وعدہ لیتے رہے اور جب وہ وفات پا گئے تو یزید نے فوراً اپنے خلیفۂ رسولؐ ہونے کا اعلان کر دیا۔ یزید ایک بدکردار، فاسق وفاجر، ظالم اور ناانصاف شخص تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اُسے اور اس کی خلافت کو سب سے بڑا خطرہ رسولؐ کے نواسے حسینؑ سے ہے جن کی شرافت،

نجابت، زہد وعبادت، دین داری وحق پرستی اور خلق خدا کی خدمت نے عرب لوگوں کے دلوں کو مسخر کر رکھا تھا۔

چنانچہ یزید نے حکومت کا اعلان کرتے ہی مدینے کے حاکم کو حکم بھیجا کہ حسینؑ بن علیؓ سے فوراً میری بیعت لے اور وہ نہ مانیں تو ان کو قتل کر ڈالے۔ مدینۂ رسولؐ میں نواسۂ رسولؐ کو مار ڈالنا آسان نہ تھا۔

امام حسینؑ کوفے کی سمت روانہ ہوئے جہاں سے لوگ برابر آپ کو بلاتے رہے۔ پہلے انھوں نے اپنے چچازاد بھائی مسلم بن عقیل کو کوفہ اپنا سفیر بنا کر روانہ کیا۔ حضرت مسلم اپنے دو لڑکوں کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ پہلے تو کوفے کے لوگ مسلم کے ساتھ رہے لیکن جب یزید کے گورنر آلِ رسول کا دشمن ابنِ زیاد نے ظلم وسختی شروع کی تو کوفی مسلم سے پھر گئے۔ امام حسینؑ کوفے کی طرف بڑھتے رہے۔ راستہ میں معلوم ہوا کہ حضرت مسلم اور ان کے دونوں لڑکوں کو شہید کر دیا گیا۔ آگے بڑھے تو یزیدی فوج کے ایک افسر حُر بن ریاحی نے آپ کا رستہ روکا۔

ماہ محرم کی دو یا تین تاریخ تھی کہ حسینی قافلہ نینوا کی بستی کے پاس پہنچ گیا۔ یہی بستی تھی جو کربلا کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہاں دریائے فرات کی ایک شاخ بہتی ہے جس کا نام علقمہ تھا۔ امام حسینؑ نے وہاں پڑاؤ ڈال دیا۔ یزیدی فوج کے کچھ دستے امام حسینؑ کے خیمے نہر کے کنارے نصب کرنے میں مانع ہوے۔ انھوں نے امام حسین علیہ کی مختصر فوج کو گھیر لیا۔ ناکہ بندی کر دی اور ساتویں محرم سے پانی بند کر دیا۔

9 محرم کو شمر بن ذالجوشن نے امام کو مزید مہلت دینے سے انکار کر دیا۔ امام حسینؑ نے صرف ایک رات کی مہلت مانگی تا کہ وہ رات عبادت میں بسر کی جائے۔ اسی رات حضرت امام حسینؑ نے اپنے ساتھیوں سے کہا کہ اُن میں کوئی اپنی جان بچا کر جانا چاہے تو جا سکتا ہے کیونکہ صبح ہوتے ہی ان کی شہادت یقینی ہے۔ پھر شمع گل کر دی تا کہ جو جانا چاہے اندھیرے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے چلا جائے اور اُسے شرمندہ ہونا نہ پڑے۔ ستر کے قریب جانباز رُک گئے۔ عین نماز فجر کے

وقت تیروں کی بوچھار سے جنگ کا اعلان ہوا۔

حضرت عباس کو لشکر کا علم بردار چنا گیا اکبر کو سپہ سالار بنایا گیا۔ سب سے پہلے حُر بن ریاحی فوج مخالف سے حسینؑ کی طرف چلا آیا۔ پھر میدان جنگ میں لڑ کر حسینؑ پر اپنی جان قربان کر دی۔ پھر حسینؑ کے رفقا ایک کے بعد ایک میدان کی طرف روانہ ہوئے اور شہادت پائی۔

امام حسینؑ کی شہادت کے بعد خیموں میں آگ لگا دی گئی۔ دوسرے دن عورتوں اور بچوں کو رسی سے باندھا بے کجاوہ اونٹوں پر سوار کیا اور اونٹوں کی مہار امام حسینؑ کے بیمار فرزند سید سجاد کے ہاتھ دی گئی جن کے گلے میں طوق اور پیروں میں بیڑیاں پہنا دی گئی تھیں۔ اور ان کو کربلا سے کوفہ اور وہاں سے شام لے جایا گیا۔ ہر مقام پر حسینؑ کی بہن حضرت زینب اور حضرت اُم کلثوم پُر اثر اور پُر درد خطبے دیتیں۔ شام میں یزید نے اہل بیتِ رسول کو ایک تیرہ و تار قید خانے میں بند کر دیا مگر اب دنیائے اسلام پر اس کی حرکتوں کا راز فاش ہو چکا تھا۔ خود یزید کی بیوی ہندہ جو آل رسولؐ اور امام حسینؑ کی عقیدت مند تھی سخت برہم تھی۔ آخر یزید کو مجبور ہو کر اہلِ حرم کو قید سے رہا کرنا پڑا (کربلا کے المیہ کا یہ مختصر خاکہ صالحہ عابد حسین کی تصنیف ''انیس کے مرثیے'' سے لیا گیا ہے)

کتابیات

1۔ انیس کے مرثیے	صالحہ عابد حسین
2۔ اردو مرثیہ	اظہر علی فاروقی
3۔ اردو مرثیے کی سرگزشت	ڈاکٹر اسد اریب
4۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں	شمیم احمد
5۔ خواتین کربلا کلام انیس کے آئینے میں	صالحہ عابد حسین
6۔ اصول انتقاد ادبیات	عابد علی عابد

7۔ اردو مرثیہ کا ارتقا — ڈاکٹر سید حامد حسین

(ماہنامہ ''شاعر'' بمبئی اگست 1968ء)

8۔ مرثیہ کی سماجیات — ڈاکٹر عقیل رضوی

9۔ مرثیہ — علی عباس حسینی

مرثیہ کی تدریس

(1) کلاس میں مرثیہ پڑھانے سے پہلے ایک طرف تو اس واقعہ کی تفصیل ذہن نشیں کرا دینا ضروری ہے اور اس واقعے کے اہم کرداروں کا تعارف دل نشیں پیرائے میں کرا دینا چاہیے تاکہ طالب علم مطالعے کے دوران الجھن میں نہ پڑیں۔

(2) عرب تہذیب اور معاشرت ہند کی وضاحت ضروری ہے۔

(3) ڈرامے میں واقعہ صرف کرداروں کے مکالموں اور حرکات و سکنات سے بیان ہوتا ہے۔ مصنف کچھ نہیں کہتا۔ مرثیہ میں دونوں صورتیں ہوتی ہیں۔

(4) تلمیحات اور شیعہ عقائد سے کماحقہٗ واقفیت ضروری ہے۔ ورنہ مرثیوں میں بیان کردہ اشارے کنائے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔

(5) مرثیے کی فضا اور قصہ طالب علموں کو سمجھانے کے بعد مرثیہ کی وحدت تاثر اور اس کی ترتیب کو ذہن نشیں کرنا مناسب ہے

(6) طالب علم کو مرثیہ کی مجموعی وحدت کا احساس ہونا چاہیے مرثیہ نگاری میں مجموعی وحدت کو مختلف مناظر اور کیفیات کی تصویر کشی سے حاصل کرتا ہے۔ مثلاً واقعہ شہادت کی المناکی کو اور زیادہ نمایاں کرنے کے لئے صبح کے منظر کی تصویر کشی، تین دن رات پیاسے رہنے والوں کے بیان سے پہلے صحرائے کربلا کا بیان اور بعد میں آنے والے مناظر کی کیفیت کو کتنا المناک بنا دیتا ہے۔

(7) افراد مرثیہ سے متعلق تھوڑا بہت علم ضروری ہے۔

آغا مرزا محمود

شہر آشوب

سید مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ شہر آشوب ایک صنف نظم ہے جس میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا۔ انھوں نے شہر آشوب کی تین قسمیں بتائی ہیں۔

1) ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا مفرد شعر کا مجموعہ جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہو۔

2) ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا تضحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو۔ خواہ قصیدے کی شکل میں ہو خواہ مثنوی یا مخمس یا مسدس کی شکل میں۔

3) ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بدحالی کا بیان ہو خواہ وہ کسی شکل میں ہو۔

دراصل کسی نظم کا شہر آشوب کی صف میں شامل ہونا اس بات پر موقوف ہے کہ اس میں چند بنیادی اوصاف و شرائط موجود ہوں۔ اولین شرط اس نظم کی یہ ہے کہ اس میں کسی شہر اور پیشہ ور کا ذکر ہو۔ دوسری شرط اس نظم کی یہ ہے کہ اس میں اقتصادی بے چینی یا کسی حادثے کی وجہ سے سیاسی اور مجلسی پریشانی کا ذکر ہو۔ ابتدائی زمانے کے شہر آشوبوں میں پہلی صفت غالب تھی مگر بعد میں دوسری صفت بھی شہر آشوب کے ساتھ لازم ہو گئی۔

مسعود سعد سلمان متوفی 515ھ کو شہر آشوب کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ ابتدا میں شہر آشوب کی تصنیف کا مقصد غالباً تفنن طبع تھا۔ اردو میں متعدد شہر آشوب کہے گئے ہیں۔ شفیق اورنگ آبادی، شاکر ناجی، شاہ حاتم، میر تقی میر اور مرزا رفیع سودا وغیرہ نے شہر آشوب کو ایک منظم شکل بخشی۔ ان شاعروں نے ملکی ابتری اور اقتصادی بے چینی کا طنزیہ تذکرہ کیا ہے۔

پروفیسر گب کے خیال میں شہر آشوب کی ابتدا دسویں صدی ہجری میں ایڈریانوپل کے

حماموں اور قہوہ خانوں میں ہوئی۔ اس وقت عثمانی ترکوں کے جاہ وجلال کا دور شباب تھا۔ اور ترکی ادب ترقی کی بہت سی منزلیں طے کر چکا تھا۔ اس زمانے میں ترکی زبان کے ایک البانوی شاعر نے جس کا تخلص مسیحی تھا ایڈریانوپل کے نوخیزوں کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی ۔ ترکی میں اس کا تتبع بڑی کثرت سے ہوا۔ اس نظم کا رنگ ہزلیہ تھا۔

اسی زمانے میں ایران میں بہت سے شہر آشوب یا شہرانگیز لکھے گئے یہی ایرانی شاعران شہر آشوبوں کو ہندوستان میں لائے۔ اردو میں آ کر شہر آشوب نے ایک مقرر ہیئت اختیار کی۔ میر، سودا اور نظیر کے شہر آشوب ایک طرح کے ہیں۔ دہلی کے شہر آشوبوں میں شروع میں صفتِ دہلی اس کے بعد گریز پھر بربادی کا ذکر پھر دعا۔ یہ خصوصیات تقریباً سب میں پائی جاتی ہیں۔

شہر آشوب میں صداقت، اصلیت اور واقعیت کا رنگ موجود ہے۔ اورنگ زیب کے بعد ہندوستانی شہر آشوبوں کا (فارسی اردو دونوں زبانوں میں) بڑا رواج رہا۔ عہد محمد شاہی بڑا عبرت ناک دور تھا۔ اس زمانے میں عبرت نامے، فلک آشوب اور شہر آشوب لکھے گئے۔

جعفر زٹلی کی فریاد، فائز محمد شاہی کا شہر آشوب، شفیق اورنگ آبادی کا شہر آشوب، اسی ہلاکت خیز دور کی یادگاریں ہیں۔

نادر شاہ کے حملے نے ان مصائب میں اور اضافہ کیا۔ بے روزگاری عام ہوگئی شریف اور نجیب گداگری کی زندگی اختیار کرنے پر مجبور ہو گئے۔ اس تمام صورت حال کو اس دور کے شہر آشوبوں نے بڑی عمدگی اور تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ محمد شاہ کے عہد سے لے کر بہادر شاہ ظفر کے انجام تک جو شہر آشوب منظوم ہوئے ان کا رنگ اقتصادی ہے اور ان کو پڑھ کر بے روزگاری کا نقشہ آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔

ان شہر آشوبوں کی فہرست یہ ہے:۔

(1) شہر آشوب شفیق اورنگ آبادی (2) شہر آشوب کم ترین دہلوی (3) مخمس شاکر ناجی (4) شہر آشوب حاتم (5) شہر آشوب قطعہ و مخمس سودا (6) شہر آشوب مخمس میر تقی میر

(7)شہر آشوب نظیر اکبر آبادی (8)شہر آشوب راسخ عظیم آبادی۔

شہر آشوب شاکر ناجی

شاکر ناجی نے جو شہر آشوب لکھا۔ اس میں نادر شاہی حملے کی وجہ سے دہلی کی تباہی اور بربادی کا ماتم کیا ہے۔

قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں نہ دانا تھا
ملے تھے دھان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دکان نہ غلہ و بقال

شاکر ناجی کا مخمس شہر آشوب اس لحاظ سے یقیناً اہم ہے کہ یہ اردو شہر آشوب نویسوں کے لئے مشعل راہ ثابت ہوا۔

سودا نے ایک شہر آشوب قصیدے کی شکل میں اور دوسرا مخمس کی صورت میں لکھا ہے۔ میر نے کوئی باقاعدہ شہر آشوب نہیں کہا۔

سودا نے اپنے طویل شہر آشوب میں اقتصادی بدحالی کا ذکر یوں کیا ہے۔

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالم بالا پہ نشاں ہے
گزرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر
شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے
سودا گری کیجئے تو ہے اس میں مشقت
دکھن میں بکے وہ خرید صفہاں ہے
قیمت جو چکاتے ہیں سو اس طرح کہ ثالث
سمجھے ہے فروشندہ یہ دزدی کا گماں ہے

سودا کا یہ قصیدہ کچھ طویل ہے۔ اس سے اس زمانہ کی اقتصادی بدحالی اور سماجی پستی کا نقشہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ ملازموں کو ایک ایک سال تک تنخواہ نہیں ملتی۔ سوداگری کی حالت اس سے بدتر ہے یہی حال شاعری، فن کتابت وغیرہ کا ہے۔ کسی پیشے میں اطمینان نہیں۔

آرام سے کٹنے کا سنا تو نے کچھ احوال
جمعیت خاطر کوئی صورت ہو کہاں سے
دنیا میں تو آسودگی رکھتی ہے فقط نام
عقبیٰ میں کہنا ہے کوئی اس کا نشاں ہے
سو اس کا تیقن تو کسی دل کو نہیں ہے
یہ بات بھی گویندہ ہی کا محض گماں ہے
یا ں فکر معیشت ہے تو واں دغدغۂ حشر
آسودگی حرفے ست نہ یاں ہے نہ وہاں ہے

دوسرے شہر آشوب میں بھی اسی طرح کا رونا ہے۔

کہا میں آج یہ سودا سے کیوں تو ڈانواں ڈول
پھرے ہے، جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
لگا وہ کہنے یہ اس کے جواب میں دو بول
جو میں کہوں گا تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول
بتا کہ نوکری بکتی ہے ڈھیریوں یا تول

سودا کا یہ کہنا ہے کہ پہلے جاگیردار ہوا کرتے تھے جو سپاہیوں کو نوکر رکھا کرتے تھے۔ اب جاگیریں ختم ہوگئیں تو بس معاشی تنگی میں مبتلا ہیں۔ پرانے منصب اور ظاہر رسوم اندر سے کھوکھلے ہیں اور پرانی وضع داری کو نباہنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ خزانہ خالی ہے کاشت کاری کمزور ہوگئی ہے۔ جانور غذا کے بغیر مر رہے ہیں۔ پھر دہلی کی بربادی کا ذکر ہے۔ شریف زادیاں گداگری پر مجبور ہیں۔

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول
وہ برقع سر پر ہے جس کا قدم تلک ہے طول
ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول
اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مول

سوداؔ اور میرؔ کا ماحول تقریباً یکساں تھا۔ دونوں کے ہاں وہی بے چینی کا عالم ہے۔ نادرشاہ اوراحمد شاہ کے حملوں نے مغل بادشاہوں کی ساکھ خاک میں ملادی تھی۔

میرؔ اور سوداؔ نے گھوڑے پر شہر آشوب اس لئے لکھے کہ فوجوں میں گھوڑوں کی بڑی اہمیت ہوتی تھی۔ عمدہ گھوڑوں کی کمی تھی۔ ان آشوبوں میں سیاسی حالات کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ سوداؔ نے جزئیات نگاری اور مبالغے سے کام لے کر اپنے آشوبوں کو نہایت پر اثر بنایا ہے۔ میرؔ اور سوداؔ سے پہلے بھی شہر آشوب لکھے گئے لیکن وہ بہت کمزور تھے۔

نظیرؔ کے شہر آشوب میں عام پیشہ وروں کی اقتصادی حالت کی عکاسی ملتی ہے۔ آگرہ کے تمام پیشہ ور فلاکت کا شکار تھے۔ کارخانے بند ہو گئے تھے۔ جس سے بے روزگاری بڑھی ہوئی تھی۔ نظیرؔ نے اپنے شہر آشوب میں نہایت دردمندی اور خلوص کے ساتھ ان کا تذکرہ کیا ہے۔

میرؔ، سوداؔ نظیرؔ کے علاوہ راسخؔ عظیم آبادی، شفیقؔ اورنگ آبادی، سیاحؔ نے شہر آشوب لکھے ہیں۔

غدر دہلی سے شہر آشوب کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ یہ سارے شہر آشوب دہلی کی بربادی سے متعلق ہیں۔ ان شہر آشوبوں کی ہیئت پہلے دور کے شہر آشوبوں سے مختلف ہے۔ پہلے دہلی کی اگلی عظمت کا ذکر ہے پھر اس کی بربادی کا، ان میں سیاسی رنگ کم ہے۔ دراصل ان میں معاشرت اور کلچر کی تباہی کا رونا ہے۔ ان میں اقتصادی نظام کے درہم برہم ہونے کا مضمون بھی موجود ہے۔ ان میں دہلی کی محبت کا جذبہ شدت اور گہرائی کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔

قربان علی سالک کہتے ہیں۔

ہر ایک ذرہ یہاں کا تھا مہر کا ہم سر
یہاں کی خاک تھی اکسیر سے بہتر
یہاں کی آب و ہوا میں آب حیات کا اثر
ہر ایک مکان یہاں کا تھا اک مکاں سرور
ہر ایک کوچہ یہاں کا تھا اک جہانِ سرور

داغؔ نے جو شہر آشوب لکھا وہ سب شہر آشوبوں میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ شہر آشوب انھوں نے مسدس کی شکل میں کہا۔ پہلے دہلی کی عظمت گذشتہ کا ذکر ہے پھر یوریپوں کا شہر میں آنا اور لوگوں کا قتل عام، لوٹ کھسوٹ پھر غدر کے بعد شرفا کا قید و بند کی مصیبتیں سہنا۔ ان سب مصیبتوں کے ذمہ دار یوریپوں کو گردانا گیا ہے۔ جو دین دین کے نعرے لگاتے ہوئے میرٹھ سے دہلی آئے تھے۔

یہ یورپی نہیں آئے خدا کا قہر آیا

لیکن داغ نے انگریز فوج کی تباہ کاریوں کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ان میں بھی اقتصادی بدحالی اور مصیبت کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔

جو مال مست تھے اب ان پہ فاقہ مستی ہے
بجائے ابر کرم مفلسی برستی ہے
یہ تنگ جینے سے ہیں ایسی تنگ دستی ہے

حکیم محمد تقی خاں سوزاںؔ کے شہر آشوب میں غدر کے واقعات کی تفصیل ہے، ظہیرؔ دہلوی کے شہر آشوب میں دہلی کی عظمت کے ساتھ ساتھ مصائب سے تنگ آکر لوگوں کے دہلی سے بھاگ نکلنے کا ذکر ہے۔ ان کے علاوہ محمد علی تشنہؔ، سالکؔ، محسنؔ، افسردہ، آغا جان عیشؔ وغیرہ نے بھی شہر آشوب لکھے ہیں۔

ان شہر آشوبوں کے علاوہ متعدد شعرا نے دہلی کی بربادی کو اپنی غزلوں میں بھی پیش کیا وہ بھی شہر آشوبوں سے کم نہیں۔ انھیں آشوبیہ غزلیں کہا جاتا ہے۔

رشید علی

رباعی

رباعی ایک مختصری نظم ہے جو صرف چار مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اور ان چار مصرعوں میں شاعر کسی ایک مضمون کو ادا کرتا ہے اور آخری مصرع میں اپنی بات اس طرح ختم کرتا ہے کہ اس میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی لئے رباعی کا چوتھا مصرع نہایت پرزور اور اثر دار ہوتا ہے۔ رباعی کے پہلے دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ تیسرے مصرع میں قافیہ کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ رباعی مخصوص وزن ہی میں لکھی جاتی ہے۔ رباعی کو ترانہ، دوبیتی، چہار مصرعی، چہار بیتی وغیرہ کہا جاتا تھا۔ رباعی ایک مشکل فن ہے کسی ایک بات کو چار مصرعوں میں اس طرح بیان کرنا کہ ایک خاص کیفیت پیدا ہو جائے آسان کام نہیں ہے اور خصوصیت سے آخری مصرع اتناز وردار ہوتا ہے۔ کہ مضمون کا سارا نچوڑ اس میں آجاتا ہے۔

کعبہ کی طرف دور سے سجدہ کرلوں
یا دہر کا آخری نظارہ کرلوں
کچھ دیر کی مہمان ہے جاتی دنیا
اک اور گنہہ کرلوں کہ توبہ کرلوں

رباعی میں ہر طرح کے مضامین نظم کیے گئے ہیں ۔حمد و نعت، عشق کے معاملات، حسن کی تعریف ،تصوف کے مسائل ،فلسفیانہ نکات ،اخلاقی مضامین غرض زندگی کے ہر پہلو کو رباعیوں میں پیش کیا گیا ہے۔

رباعی فارسی میں بہت مقبول ہے یہاں کے کئی شاعروں نے رباعی گوئی میں نام پیدا کیا ہے۔ اور رباعی کو فن کے عروج پر پہنچا دیا ہے۔ ان میں عمر خیامؔ اور سرمدؔ کا نام سرفہرست ہے۔ ان کے علاوہ ابوسعد ابوالخیر، نظامیؔ وغیرہ شعرا بھی رباعی گو شاعر کی حیثیت سے مشہور ہیں ۔

فٹز جیرالڈ نے عمر خیام کی رباعیات کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے اور ساری دنیا کو رباعی سے روشناس کرادیا ہے۔ اردو میں دیگر اصناف کی طرح رباعی بھی فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ اردو کے اولین شعراء دراصل فارسی کے شاعر تھے انھوں نے اردو کو بھی فارسی ہی کے قالب میں ڈھالا، اور وہ سارے اصناف جو فارسی میں موجود تھے اردو میں بھی رائج کر دیے۔ اسی لئے ابتداء ہی سے رباعی بھی اردو میں موجود ہے اردو کا اولین صاحب دیوان شاعر قلی قطب شاہ تھا اس کے دیوان میں رباعیاں بھی موجود ہیں اس کے علاوہ وجہی، سراج، ولی اور دکن کے بہت سارے شاعروں کے ہاں رباعیات ملتی ہیں۔ اردو کا مرکز جب شمال کو منتقل ہو گیا تو یہاں بھی رباعی پر خاص توجہ کی گئی۔ درد، سودا، میر سب نے رباعیاں کہی ہیں۔ خصوصیت سے درد کی رباعیوں میں سوز و گداز کی کیفیت نمایاں ہے۔

اے درد یہ درد جی سے کھونا معلوم
جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن
میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم

لکھنوی شعرا میں آتش، ناسخ، مصحفی، انشا اور جرأت گو بڑے شاعر ہیں لیکن ان کے ہاں رباعی کوئی خاص جگہ نہیں پا سکی صرف جرأت کی عشقیہ شاعری اور معاملہ بندی ان کی رباعیوں میں بھی نظر آتی ہے۔

دیکھا جو کل اس نے میرے جی کا کھونا
اور کھینچ کے آہ سرد ہر دم رونا
منہ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا
آساں نہیں کسی پہ عاشق ہونا

پھر اس کے بعد دہلی میں غالب ذوق اور مومن اور لکھنو میں انیس و دبیر نے رباعی کو بام

عروج پر پہنچا دیا۔ اور رباعی نے بھی غزل اور مرثیہ کے ساتھ ساتھ ایک قابل قدر صنف سخن کا درجہ حاصل کرلیا۔ انیسؔ اور دبیرؔ نے واقعات کربلا کے اکثر موضوعات کو رباعی میں پیش کیا۔ صداقت، شجاعت، استقلال، عجز وانکساری، ایثار وقربانی اور ظلم کی مذمت جیسے موضوعات رباعی میں بیان کیے جس کی وجہ سے اس صنف کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اور بہت سارے شاعر رباعیات کہنے لگے۔ دبیرؔ کے کلام میں بہت معنویت اور گہرائی ہوتی ہے ان کی رباعیوں میں بھی یہی خصوصیت نمایاں ہے۔

پہنچا جو کمال کو وطن سے نکلا
قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
تکمیل کمال کی گرہی ہے دلیل
پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا

میر انیسؔ کے کلام میں بلا کی روانی، سلاست اور فصاحت ہوتی ہے، ان کے مرثیوں میں جزئیات نگاری کا کمال نظر آتا ہے اور جہاں تک اثر کا تعلق ہے اردو میں انیس کا کوئی ہمسر نہیں ان کی رباعیوں میں بھی یہ خصوصیت صاف نظر آتی ہے۔

دل کو آرام بے قراری سے ملا
سینہ کو سرور آہ و زاری سے ملا
گلزار جہاں میں سرفرازی پائی
یہ پھل مجھے نخل خاکساری سے ملا

غالبؔ، ذوق، مومن اور شیفتہ نے بھی رباعیاں لکھی ہیں لیکن ان میں مومن نے رباعی گوئی پر خصوصی توجہ کی۔ ان کی رباعیاں فنی محاسن کی حامل ہیں۔ معنویت، نازک خیالی، اور تخیل کی بلند پروازی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ انھوں نے اپنی رباعیوں میں عشقیہ مضامین کو بڑے ہی کیف انگیز انداز میں بیان کیا ہے۔

لے عہد شباب زندگانی کا مزا
پیری میں کہاں وہ نوجوانی کا مزا
اب یہ بھی کوئی دن میں فسانہ ہوگا
باتوں میں جو باقی ہے کہانی کا مزا

مولانا حالیؔ اور اکبرؔ الہ آبادی کے کلام میں اصلاح کا جذبہ کارفرما ہے حالی نے نہایت سنجیدگی سے قوم کی بدحالی پر نظر ڈالی ہے، مسدس حالی اس ضمن میں نہایت اہم تصنیف ہے۔ اس میں مسلمانوں کے زوال کی مکمل تصویر کھینچی ہے۔ ان کی رباعیوں میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے۔

بلبل کی چمن میں ہمزبانی چھوڑی
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

اکبرؔ نے بڑھتی ہوئی مغربیت کے خلاف طنز کے تیر برسائے ہیں ان کی رباعیوں میں حسن وعشق، مذہب، اخلاق اور ناصحانہ انداز کے ساتھ ساتھ طنز وظرافت کا بھی عنصر موجود ہے۔

کچھ بھی نہیں چاہتے وہ چندے کے سوا
اس باغ میں کیا دھرا ہے پھندے کے سوا
گلچیں ہے ہر اک نہیں ہے بلبل کوئی
اس نکتہ کو کون سمجھے بندے کے سوا

امیرؔ مینائی نے نعت گوئی کو اپنایا۔ ان کی نعتیہ رباعیاں بھی کافی مشہور ہیں۔

ہیں زیر مزار خواب راحت میں حضور
اب بھی ہے مگر فیض سے عالم معمور
یہ سر خفی ہے عین اعلان و ظہور
فانوس میں شمع ساری محفل میں نور

انیسؔ ودبیرؔ اور غالبؔ، ذوقؔ اور مومنؔ کے بعد اکبرؔ اور حالیؔ کے کلام سے متاثر ہو کر بہت سارے شاعروں نے رباعی گوئی کو اپنایا ان میں امجدؔ، فانیؔ، سیمابؔ، محرومؔ، یگانہؔ، جوشؔ اور فراقؔ بہت مشہور ہیں ۔ فانیؔ کا کلام حزن و یاس کا مرقع ہے ۔ یہی رنگ ان کی رباعیوں میں بھی جھلکتا ہے۔

بجھتی ہی نہیں شمع جلے جاتی ہے
کٹتی ہی نہیں رات ڈھلے جاتی ہے
جاری ہے نفس کی آمد وشد فانی
سینے میں چھری ہے کہ چلے جاتی ہے

یاسؔ یگانہؔ چنگیزی کی شاعری تند و تیز اور ولولہ انگیز ہوتی ہے ان کی رباعیات بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔

موجو ں سے لپٹ کر پار اترنے والے
طوفان بلا سے نہیں ڈرنے والے
کچھ بس نہ چلا تو جان پر کھیل گئے
کیا چال چلے ہیں ڈوب مرنے والے

امجدؔ حیدر آبادی ایک صوفی منش اور پرہیز گار بزرگ تھے۔ موسیٰ ندی میں ان کا سارا خاندان بہہ گیا تھا۔ اس سانحہ کا ان کے دل پر بہت اثر ہوا۔ ساری زندگی تقویٰ اور پرہیز گاری میں گذار دی ۔ رباعی گوئی میں ایک نئی کیفیت پیدا کی اکثر و بیشتر ناصحانہ انداز اختیار کرتے ہیں ۔ اخلاقی مضامین، فلسفیانہ نکات دنیا کی بے ثباتی اور زندگی کے اعلیٰ اقدار کو بڑے ہی موثر انداز میں بیان کرتے ہیں۔

ہر چیز مسبب سے سبب سے مانگو
منت سے سماجت سے ادب سے مانگو

کیوں غیر کے آگے ہاتھ پھیلاتے ہو
بندے ہو اگر رب کے تو رب سے مانگو

خود اپنی نگاہوں سے گرا جاتا ہوں
قطرہ سا زمیں میں سما جاتا ہوں
احباب مرے دفن کی کیوں فکر میں ہیں
میں شرم گنہ سے خود گڑا جاتاہوں

بیکس ہوں نہ مال ہے نہ سرمایہ ہے
مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا لایا ہے
یارب تیری رحمت کے بھروسے امجدؔ
بند آنکھ کیے یوں ہی چلا آیا ہے

امجدؔ کی رباعیات فنی اور موضوع کے لحاظ سے اتنے اعلیٰ درجہ پر ہیں کہ انھیں حقیقی معنوں میں اردو کا عظیم رباعی گوشاعر قرار دیا جاسکتا ہے۔ جوشؔ کی شاعری گھن گرج، زور وشور اور جوش و خروش کی حامل ہے ان کی رباعیوں کا بھی یہی انداز ہے۔

خنجر ہے کوئی تو تیغ عریاں کوئی
صرصر ہے کوئی تو بادِ طوفاں کوئی
انساں کہاں ہے کس کرّے میں گم ہے
یاں تو کوئی 'ہندو' ہے 'مسلماں' کوئی

خونیں چشمے ابل رہے ہیں یارب
خنجر سینے پہ چل رہے ہیں یارب
تجھ کو بھی خبر ہے کہ تری دنیا میں
چھوٹوں کو بڑے نگل رہے ہیں یارب

کیا شیخ ملے گا گل فشانی کرکے
کیا پائے گا توہین جوانی کرکے
تو آتش دوزخ سے ڈراتا ہے انھیں
جو آگ کو پی جاتے ہیں پانی کرکے

فراقؔ کی شاعری حسن و جمال اور رنگ و بو کی شاعری ہے یہ نرم و نازک احساسات دلکش اور لطیف تجربات اور عقل و وجدان کی کیفیت کو پیش کرتی ہے۔ ان کی رباعیوں میں نازک خیالی اور معنی آفرینی بہت نمایاں ہے۔

رس میں ڈوبی تو اور نکھری شوخی
دھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی
معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا
آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

محفل میں پہنچ کے حسن محفل بھی تو دیکھ
منزل پہ پہنچ کے حسن منزل بھی تو دیکھ

تو پیر گئی ہے بحر ہستی اے عقل
ساحل پہ پہنچ کے حسن ساحل بھی تو دیکھ

حیرت کدہ بن کے اور کڑھ جاتی ہے
دنیا کی نظروں میں اور چڑھ جاتی ہے
ہوتی ہے جب اس کی خوابنا کی معلوم
اصلیت دہر اور بڑھ جاتی ہے

زنجیر حقیقتوں کی لہراتی ہے
جھنکار کی پر رمز صدا آتی ہے
حیر ت سے عقل آنکھ جھپکاتی ہے
ایسے میں دل کی آنکھ کھل جاتی ہے

رباعی اردو شاعری کی ایک اہم اور مقبول صنف ہے رباعی میں مذہبی اعتقادات، حسن وعشق کے معاملات، اخلاقی مضامین، فلسفیانہ نکات، رندی و سرمستی، حسن و جمال کی تجلیات، پند و نصائح غرض زندگی کے ہر پہلو کو موثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اردو کی ابتداء سے لے کر آج تک رباعی کا سفر جاری ہے۔ آج کل شعرا کا رجحان رباعی سے زیادہ قطعات کی طرف ہے لیکن کہنہ مشق شعرا آج بھی رباعی کو ہی ترجیح دیتے ہیں۔

تدریس رباعی

رباعی کی تدریس میں مدرس کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ طلباء رباعی کے اجزائے ترکیبی سے بخوبی واقف ہوسکیں۔ پھر رباعی کے نمائندہ شعرا سے طلباء کو روشناس کرادینا چاہیے تا کہ

طلباء رباعی کے نمائندہ شعرا کے کلام سے انفرادی طور پر واقفیت حاصل کر سکیں۔ مثلاً امجد حیدر آبادی کی رباعی پڑھاتے وقت پہلے امجد کے تعلق سے بتایا جائے کہ ان کی رباعیات کیوں مشہور ہیں اور فنی اعتبار سے ان رباعیات کا کیا درجہ ہے۔ مثال کے طور پر امجد کی درج ذیل رباعی پڑھاتے وقت تدریسی نکات اس طرح بیان کیے جاسکتے ہیں

کم ظرف اگر دولت و زر پاتا ہے
مانند حباب ابھر کے اتراتا ہے
کرتے ہیں ذرا سی بات پر فخر خسیس
تنکا تھوڑی سی ہوا سے اُڑ جاتا ہے

اس رباعی میں امجد نے یہ اخلاقی مضمون پیش کیا ہے کہ کم ظرف انسان کو اگر دولت مل جاتی ہے تو وہ کس طرح اکڑ جاتا ہے اور فخر کرنے لگتا ہے۔ پہلے مصرع میں اس مضمون کو امجد نے یوں پیش کیا ہے کہ کم ظرف کو اگر دولت و زر ملتا ہے، تو دوسرے مصرعے میں اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں تو وہ ایسے اترانے لگتا ہے جیسے تھوڑی سی ہوا سے پانی کا بلبلہ پانی کی سطح سے ابھر کر اتراتا ہے۔ تیسرے مصرعے میں اس کی صراحت یوں کرتے ہیں جو کم ظرف اور ہلکے لوگ ہوتے ہیں وہ تھوڑی سی بات پر فخر کرنے لگتے ہیں اور چوتھے مصرعے میں بڑے ہی پرزور اور موثر انداز میں ایک مثال سے بات ختم کرتے ہیں کہ ان کا غرور جلد ہی ٹوٹ جاتا ہے ٹھیک اس طرح جیسے ایک تنکا تھوڑی سی ہوا چلتی ہے تو اڑ جاتا ہے۔

مدرس کو چاہیے کہ رباعی یوں پڑھائے کہ پہلے دوسرے تیسرے مصرعے میں مختلف کیفیتوں کی وضاحت کس طرح کی گئی ہے اور آخری مصرعے میں کس طرح ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کرتے ہوئے یا چونکانے والے انداز میں بات ختم کی گئی ہے۔

سید اعجاز حسین

نظم، نظم آزاد اور نظمِ معرّیٰ

نظم کا نام سنتے ہی شاعری کا خیال آتا ہے۔ بلاغت کی کتابوں میں یہ لفظ انہیں معنوں میں مستعمل ہے۔ لیکن یہاں نظم سے ہماری مراد وہ مخصوص صنف سخن ہے جسے ہم عام طور پر غزل کے مقابل رکھتے ہیں۔ غزل کی ایک مخصوص ہیئت ہے نظم کی نہیں۔

نظم کے لغوی معنی 'موتی پرونے' کے ہیں۔ یعنی ایک لڑی میں موتیوں کو پرونا۔ نظم ہر دور میں مقبول صنف رہی قلی قطب شاہ سے لے کر دور جدید تک ہر دور میں اس کی مثال ملتی ہے۔ خیال وفکر کی شیرازہ بندی، تسلسل اور ربط یہی نظم کی خوبی ہے۔

ایک علیحدہ صنف سخن کی حیثیت سے نظم ہمیں سب سے پہلے نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ نظیر کی بعض نظمیں اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد اور حالی نے نظم کو پائیدار بنیاد اور استحکام بخشا۔ زندگی کا ہر واقعہ، ہر واردات و تجربہ، ہر رنگ اس کا موضوع ہے۔

جدید اردو شاعری کا آغاز 1865ء میں لاہور میں انجمن پنجاب کے قیام سے ہوتا ہے اور جدید اردو نظم کا بھی مشاعروں میں طرحی مصرعوں کی بجائے موضوع اور مختلف موضوعات پر نظمیں تخلیق کرنے کا امتیاز بھی اسی انجمن کو ہے۔ اردو شاعری کی بعض بہترین نظمیں انھیں مشاعروں کی دین ہیں۔

قدیم اردو نظم کی چند مثالیں پیش ہیں:

روٹیاں

جب آدمی کے پیٹ میں آتی ہیں روٹیاں
پھولی نہیں بدن میں سماتی ہیں روٹیاں
آنکھیں پری رخوں سے لڑاتی ہیں روٹیاں

سینے اپر بھی ہاتھ چلاتی ہیں روٹیاں
جتنے مزے ہیں سب یہ دکھاتی ہیں روٹیاں
(نظیر اکبر آبادی)

مفلسی

جب آدمی کے حال پہ آتی ہے مفلسی
کس کس طرح سے اس کو ستاتی ہے مفلسی
پیاسا تمام روز بٹھاتی ہے مفلسی
بھوکا تمام رات سلاتی ہے مفلسی
یہ دکھ وہ جانے جس پہ کہ آتی ہے مفلسی
(نظیر اکبر آبادی)

برسات کا بج رہا ہے ڈنکا
اک شور ہے آسماں پہ برپا
ہے ابر کی فوج آگے آگے
اور پیچھے ہیں دل کے دل ہوا کے
ہیں رنگ برنگ کے رسالے
گورے ہیں کہیں کہیں ہیں کالے
بارش ہوئی تو عالم کا رنگ ہی بدل گیا
پانی سے بھرے ہوئے ہیں جل تھل
ہے گونج رہا تمام جنگل
کرتے ہیں پپیہے پیہو پیہو
اور مور چنگھاڑتے ہیں ہر سو

کوئل کی ہے کوک جی لبھاتی
گویا کہ ہے دل میں بیٹھ جاتی
مینڈک جو ہیں بولنے پہ آتے
سنسار کو سر پہ ہیں اٹھاتے
(حالؔی)

مولانا محمد حسین آزاد : آزاؔد کی نظم 'صبح امید' سے اقتباس پیش ہے۔

بوندوں میں جھومتی وہ درختوں کی ڈالیاں
اور سبز کیاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں
وہ ٹہنیوں میں پانی کے قطرے ڈھلک رہے
وہ کیاریاں بھری ہوئی تھالے چھلک رہے
آب رواں کا نالیوں میں لہر مارنا
اور روئے سبزہ زار کا دھوکر سنوارنا
گرنا وہ آبشار کی چادر کا زور سے
اور گونجنا وہ باغ کا پانی کے شور سے
جل تھل ہیں کوہ و دشت میں تالاب آب کے
گویا چھلک رہے ہیں کٹورے گلاب کے

آزاد کی مندرجہ بالا نظم لفظاً اور معناً نیچرل ہے۔

مولانا حالؔی، آزاؔد، چکبستؔ، اقباؔل اور ظفؔر علی خاں نے (یہ صرف چند نام ہیں ورنہ فہرست کافی طویل ہے) اپنی نظموں میں زندگی کے تقریباً ہر پہلو کو اپنایا۔ ان شعرا نے نظم سے بہت سے کام لیے۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

''بہت سے سوئے ہوئے احساس جاگے، دبے ہوئے جذبے ابھرے۔ دھندلے

خیالات روشن ہوئے۔ محدود خیالات کی حدیں وسیع ہوئیں۔ موضوعات کے انتخاب کا نظریہ بدلا۔ اور قدیم اور جدید کی آمیزش سے تنوع پیدا ہوا''۔

اس دور کی نظموں میں علامہ اقبال کی نظمیں اس لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہیں کہ اقبال نے صحیح معنوں میں اردو نظم کو ایک بالکل ہی نئے انقلاب سے روشناس کیا۔ انہوں نے اپنی نظموں میں ان دشوار سوالات کو حل کرنے کی کوشش کی ہے جن کا تعلق تاریخ، عمرانیات، سیاسیات اور روحانیت وغیرہ سے ہے۔ اقبال کی نظم ''خضر راہ'' اردو کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ فکری لحاظ سے بھی اور فنی لحاظ سے بھی۔

زندگی کا راز کیا ہے؟ سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش
بیچتا ہے ہاشمی ناموس دینِ مصطفیٰ
خاک دخوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش
آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

علاّمہ اقبالؔ کے بعد جوشؔ کا نام بھی بہت اہم ہے۔ جوشؔ کی نظم نگاری میں اگر چہ فکر وفلسفے کا پہلو کمزور ہے لیکن رعنائی خیال اور شدت جذبات میں ان کا کوئی حریف نہیں۔

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے اور گونج رہی ہیں تکبیریں
اکتائے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں
دیواروں کے نیچے آ آ کر یوں جمع ہوئے ہیں زندانی
سینوں میں تلاطم بجلی کا آنکھوں میں چھلکتی شمشیریں
بھوکوں کی نظر میں بجلی ہے توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہیں
تقدیر کے لب کو جنبش ہے دم توڑ رہی ہیں تدبیریں

کیا ان کو خبر تھی ہونٹوں پر جو قفل لگایا کرتے تھے
اک روز اسی خاموشی سے ٹپکیں گی دہکتی تقریریں

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں قومی ذہن، کرب، اضطراب اور امید کی نئی فضاؤں سے آشنا ہوا۔ زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی آئی۔ اقتصادی بدحالی، سیاسی انقلاب پسندی اور فکری انتشار کے بطن سے ترقی پسند تحریک پیدا ہوئی۔ اس طرح نظم نگار کو نیا لب ولہجہ ملا۔ بیرونی اثرات جن کو سماجی انتشار میں جڑ پکڑنے کا موقع ملا ان میں مارکس اور فرائڈ کے نظریات کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک پر ان نظریات کی گہری چھاپ ملتی ہے۔

بیسویں صدی میں انگریزی شعر وادب کے اثر سے ہماری شاعری متاثر ہوئی۔ اردو میں نظم معرّیٰ بھی انگریزی ہی کی دین ہے۔ انگریزی میں اس ہیئت کا نام 'بلینک ورس' ہے اردو میں اسے نظم غیر مقفّیٰ کہا گیا۔ لیکن بعد میں نظم معرّیٰ کے نام سے پکارا گیا۔

انگریزی بلینک ورس کی ہیئت کے لئے بے قافیہ آئمبک پینٹا میٹر (IAMBIC PENTA METRE) بحر مخصوص ہے۔ مگر اردو میں اس کے لئے کوئی مخصوص بحر نہیں۔ لہٰذا اس میں جو مخصوص عروضی آزادی ملی اس سے فائدہ اٹھا کر اردو والوں نے اس کو اپنا لیا۔

انگریزی ادب میں بلینک ورس(Blank Verse) کا سہرا ہاورڈ، ارل آف سرے کے سر جاتا ہے۔ اسی نے انگریزی میں شاعری کو بلینک ورس سے روشناس کرایا۔ اطالوی شعرا کے بلینک ورس کے تجربوں سے متاثر ہو کر سرّے نے ورجل کی اینڈ(AENIED) کی دوسری اور چوتھی جلد کا ترجمہ دس فری آئمبک غیر مقفّیٰ مصرعوں کی شکل میں کیا جو 1557ء میں شائع ہوا۔ اسی سال سرّے کے سانٹ TOTTELS MISCELLANY میں شائع ہوئے۔ سرے کی بلینک ورس ٹوٹل ہی نے Miscellany سے الگ شائع کی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سرّے نے انگریزی شاعری میں بلینک ورس کو استحکام بخشا۔ سرّے کے تجربے کے وسیع اور دور رس اثرات کے تحت انگریزی بلینک ورس کی ایک عظیم اور مستحکم روایت قائم ہوگئی۔ انگریزی سے یہ صنف اردو میں آئی۔ بقول ڈاکٹر حنیف کیفی نظم معرّیٰ کو ایک روایت کا درجہ دینے کی کوشش عبدالحلیم شرر نے شروع کی۔ نظم معرّیٰ کا سنگ بنیاد آزاد نے رکھا مگر اس کے ترویج اور اشاعت

کے لیے سنگ میل شرؔر نے نصب کیے اور اس کے ذریعے اردو شاعری کو ایک ایسا موڑ دیا جس سے آگے چل کر نئی نئی راہیں نکلتی چلی گئیں[1]۔

ہمارے یہاں یعنی انگریزی سے واقف شعرا نے کئی مرتبہ اردو میں نظم معرّا کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہوئی کہ سوائے قافیے کی پابندی کے انہوں نے اس صنف کی دوسری خوبیاں دکھانے کی کوشش نہیں کی۔ شرؔر نے نظم معریٰ کو ڈرامے کے لیے استعمال کرنے کا تجربہ کیا۔ ابتدائی پچیس تیس سال کی مدت میں کہی جانے والی معرّیٰ نظموں پر ایک نظر ڈالنے کے بعد یہ بات آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ مجموعی طور پر اس دور کی معرّیٰ نظموں کی اہمیت تاریخی ہے ادبی نہیں۔ ان نظموں میں نہ تو کوئی فنی رچاؤ نظر آتا ہے نہ شاعرانہ خوبی۔

قدیم اور جدید نظم معرّیٰ کے چند نمونے پیش ہیں۔

ہنگامۂ ہستی کو
گر غور سے دیکھو تم
ہر خشک ترِ عالم
صنعت کے تلاطم میں
جو خاک کا ذرّہ ہے
یا پانی کا قطرہ ہے
حکمت کا مرقع ہے
جس پر قلم قدرت
انداز سے جاری ہے
اور کرتا ہے گلکاری۔

(مولوی محمد حسین آزؔاد)

---

1 ۔ نظم آزاد و معرّا۔ حنیف کیفی صفحہ 267

تاروں بھری رات:(ایک بند)

ارے چھوٹے چھوٹے تارو — کہ چمک دمک رہے ہو
تمھیں دیکھ کر نہ ہووے — مجھے کس طرح تحیّر
کہ تم اونچے آسماں پر — جو ہے کل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے — کہ کسی نے جڑ دیے ہیں
گہر اور لعل گویا — (مولوی اسمٰعیل میرٹھی)

ابتدا میں جو معرّیٰ نظمیں تخلیق ہوئیں بہت قلیل تھیں۔ لیکن ان میں بھی وہ تخلیقی توانائی اور فن کی تابنا کی کہیں نظر نہیں آتی جو ایک فن پارے کو مقام بخشنے کے لیے لازمی ہیں۔

بیسویں صدی میں غالباً ہر بڑے شاعر نے نظم معرّیٰ میں شاعری کی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے بھی اسے بڑھاوا ملا۔ اربابِ اہلِ ذوق کے شعرا نے نظم معرّیٰ کو استحکام بخشا۔ ان میں قابل ذکر نام ہیں ن م راشؔد، میراجؔی ،فیض احمد فیضؔ، اختر الایمان، محمود جالندھری، یوسف ظفر وغیرہ۔

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا ، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگزر

....

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

(فیض احمد فیضؔ)

مرے دل کی باتیں

جو ہو جائیں افشا

تو ہو جاؤں رسوا

میں کیا سوچتا ہوں

اگر جان لو تم

ابھی منہ چھپا لو

نگاہیں جھکا لو

میں کیا چاہتا ہوں

تمہیں جو بتا دوں

ابھی کسمساؤ

یہ کرسی سے اٹھ کر

ابھی بھاگ جاؤ

(دل کی باتیں۔مخمور جالندھری)

ان مثالوں سے جن خیالات ومحسوسات کی ترجمانی ہوتی ہے وہ اِس زمانے کی شاعری کے عام رنگ کی عکاسی کرتے ہیں۔نظم معرّیٰ کو سمت ورفتار اور رنگ وآہنگ دینے میں اربابِ اہلِ ذوق کا بڑا ہاتھ ہے۔اسی کے زیر سایہ پروان چڑھ کر اس نے اپنے لئے مقام واستحکام پیدا کیا۔

تدریس: قدیم اردو نظم کا اپنا الگ رنگ ہے۔حاؔلی اور آزاؔد سے لے کر اقباؔل تک اور اقباؔل سے جوشؔ حفیظؔ اور اختر شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی۔یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہوئی۔اردو نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت رائج تھے ان میں ایک اکہرا پن موجود ہے۔نظم کے عنوان سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کا موضوع کیا ہے۔پوری نظم ایک سیدھی سادی منطق کے سہارے آگے بڑھتی

ہے۔جس کا آغاز اور انجام دونوں پڑھنے والوں پر آئینہ کی طرح روشن ہوتے ہیں۔غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اس کے برعکس نظم میں تسلسل ہوتا ہے۔ایک شعر دوسرے شعر سے معنوی لحاظ سے مربوط ہوتا ہے۔نظم میں بحر کی پابندی لازمی ہے نظم کے موضوعات متعین نہیں۔اس کا کوئی بھی موضوع ہوسکتا ہے۔اس میں ہر طرح کے جذبات،احساسات،کیفیات اور تجربات ومشاہدات کو پیش کیا جاسکتا ہے۔شاعر اپنے اظہار میں شدت پیدا کرنے اور بات کو پر اثر بنانے کے لئے تشبیہ اور استعارے کا سہارا لیتا ہے۔

آزاد نظم

فرانس کے جدت پسند شعرا نے نثر ونظم کے باہمی امتیازات کو رد کر کے دونوں کے امتزاج سے ایک نئی ہیئت کی تشکیل کی جس کی بنیاد عروض اور ان کی پابندی یا صوتی اجزا کے شمار کے بجائے آہنگ وایقاع کے اصول پر تھی۔اس اصول کے تحت جذبات کے اتار چڑھاؤ اور الفاظ کے بہاؤ کے ساتھ کلام میں خود بخود روانی اور زیر وبم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔یہ نیا پیرا یہ اظہار کسی بھی مطلق قسم کے اصول کا پابند نہیں تھا۔ان نظریات وخیالات میں نئے شعرا کے لئے کشش کا خاصا سامان تھا۔قدیم اصولوں سے بے زاری اور نئے زمانے کی تیز رفتاری کا ساتھ دینے کے لئے بے روک اظہار خیال کے وسیلوں کی ضرورت کے احساس نے شعرا کو آزاد نظم اپنا نے اور رائج کرنے پر آمادہ کیا۔انیسویں صدی کے اختتام سے پہلے ہی فرانس میں اس کا رواج خاصا زور پکڑ چکا تھا۔

انگریزی شاعری میں آزد نظم کا دور فرانس کی اسی آزاد شاعری کے زیر اثر ہوا۔جو انیسویں صدی کے اواخر میں فروغ پا رہی تھی۔تمام ناقدین اسی امر پر متفق ہیں کہ فری ورس کی ترویج کے دو بنیادی محرکات تھے۔قدیم اصناف واسالیب نظم سے بغاوت اور ایسے نئے وسائل اظہار کی جستجو جو بدلتے ہوئے تیز رفتار زمانے کا ساتھ دے۔اسی لئے فری ورس کی تحریک کو روایت مخالف تحریک (Anti Traditional Movement) تصور کیا جاتا تھا۔مخالفتوں کے باوجود

بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے ابتدائی چند برسوں ہی میں انگریزی شاعری میں فری ورس کے قدم جم چکے تھے اور ادبی فضا اس کی آوازوں سے گونجنے لگی تھی۔

یہ آوازیں سمندر پار کر کے ہندوستان بھی پہنچیں۔ اردو کے وہ نوجوان شعرا جو اپنے یہاں کی شعری روایات سے غیر مطمئن تھے۔ اس نئی آواز کو اپنایا اور بہت ہی تھوڑے عرصے کے بعد اردو دنیا آزاد نظم کے انقلابی تجربے سے آشنا ہوگئی۔ یہ تجربہ اپنی انقلابیت اور ہنگامہ خیزی کی وجہ سے تو اہم تھا ہی یہ پہلا تجربہ بھی تھا جو ہم عصر مغربی ادب کے کسی تجربے کے زیر اثر وجود میں آیا تھا اور مستقبل میں اس قسم کے نئے تجربوں کے لئے راہیں کھول دیں۔

اردو میں آزاد نظم کی ابتدا تصدق حسین خالدؔ کی نظموں سے ہوتی ہے[1]۔ خالدؔ نے انگریزی اور فرانسیسی آزاد شعرا کے مطالعے سے اردو میں اس روایت کی داغ بیل ڈالی۔ خالدؔ کی آزاد نظم پر انگریزی آزاد نظم کی تکنیک کا اثر واضح نظر آتا ہے۔ ان کی نظموں کی نمایاں خوبی یہ ہے کہ مصرعے ایک دوسرے میں پیوست ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور اس طرح مصرعے کے الفاظ اور معانی دونوں کا بہاؤ اکثر کئی مصرعوں کے بعد تکمیل معانی کو پہنچتا ہے۔ مصرعوں کے اس تسلسل کی بدولت ان کی نظموں میں عموماً مصرع یا رکن کی بجائے پورا ایک بند ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی ایک نظم کا اقتباس پیش ہے[2]۔

کاش سورج ڈوب جائے

اس چمکتی دھوپ

اِن گاتے ہوئے چشموں

مُصفا وادیوں

نیلے پہاڑوں

---

1 ۔ نظم آزاد اور نظم معرا ۔ حنیف کیفی صفحہ 24

2 ۔ نظم معریٰ اور نظم آزاد ۔ حنیف کیفی صفحہ 450

زرفشاں، ہنستی ہوئی آزادلہروں

خوش ادا پھولوں کو

تاریکی کا دیو ہولناک

پیس ڈالے!

ظلمتیں اٹھیں، گریں، پھیلیں، بڑھیں

کاش یہ کرنیں کہ جن کی تابشوں سے

زندگی پھوٹتی ہے،

ایک گہرے غار کی

قید میں گم ہو جائیں

تاریکی کے بادل، تہہ بہ تہہ امڈیں

لڑھکتے، لڑکھڑاتے گر پڑیں۔ (کاش)

ارباب اہل ذوق نے آزادنظم اور نظم معرّیٰ دونوں کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ معتبر بھی بنایا۔ ارباب اہل ذوق کے شعراء میں ن م راشدؔ اور میراجیؔ بہت اہم ہیں۔ ن م راشدؔ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے آزادنظم کو اردو میں مقبول عام بنایا۔[1] آزادنظم کے لئے راشدؔ کی سب سے بڑی خدمت اور اہم دین یہ ہے کہ چند ہی برسوں کی قلیل مدت میں انھوں نے اردو آزاد نظم کو وہ استحکام بخشا جس کی بدولت اس کی بنیادیں ہمیشہ کے لیے مضبوط ہو گئیں اور انہیں مضبوط بنیادوں پر راشدؔ کے ہم عصر اور مابعد شعراء نے آزادنظم کی عمارت میں مزید توسیع وتعمیر کا کام انجام دیا۔ ذیل میں ن م راشدؔ کی "نظم رقص" ملاحظہ ہو۔ اس کی تشریح تدریسی نقطۂ نظر سے بہت اہم ہے۔

1- ترقی پسند ادب صفحہ 12

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گاہ کے چور دروازے سے آکر زندگی
ڈھونڈے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

....

اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے

(رقص)

دم بدم بڑھتے چلے جاتے ہیں
سر میدان رفیق
تو مرے ساتھ مری جان کہاں جائے گی
دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول
مرے محبوب وطن کو یہ نگل جائیں گے
ان سے ٹکرانے بھی دے
جنگ آزادی میں کام آنے بھی دے
تو مرے ساتھ مری جان کہاں جائے گی

(سپاہی)

جاگ اے شمع شبستان وصال
مخملیں خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ
لذت شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان میرے پاس دریچے کے قریب

(دریچے کے قریب)

آزاد نظم کی تدریس :

راشد کی نظم رقص، رمزیت اور ایمائیت کی بہترین مثال ہے۔ راشد کے سوچنے کا انداز خالص مغربی ہے۔ اس نظم میں رقص گھر خالص مغرب کی چیز ہے۔ ہندوستان میں اب بڑے شہروں میں کلب اور رقص گھر عام ہیں۔ یہ نظم آج کے ماحول میں پہلے کے مقابلے میں سمجھنا نسبتاً آسان ہے۔ راشد کے یہاں ایک ایسے انسان کا تصور ہے جو تہذیب وتمدن کی الجھنوں کے زیر اثر کسی بات سے بھی جی بھر کر لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک جاتا ہوا اور پھر دوسرے سے تیسرے تک زندگی کی وسعت اور ہما ہمی سے تنگ آکر وہ رقص گاہ میں پناہ لینے آیا ہے لیکن یہاں بھی رقص کی گردشیں اسے پیس پیس رہی ہیں۔ رقص کی گردشوں میں اس کے پاؤں غموں کو روند رہے ہیں لیکن پھر بھی اسے ڈر ہے کہ زندگی کی تلخ حقیقتیں کہیں اس کا سراغ نہ لگالیں اور آکر اسے رقص گاہ سے واپس کارزار حیات میں لے جائیں۔ ''اے مری ہم رقص! مجھ کو تھام لے''۔ اس مصرعے کی تکرار اس بات کی غماز ہے کہ اسے زندگی کے قریب جاتے ہوئے ڈر محسوس ہو رہا ہے۔ اس لئے اپنے آپ کو رقص میں کھو دینا چاہتا ہے۔ اس کے لئے اتنی پناہ کافی نہیں۔ اس کی ہم رقص اجنبی ہے اس کے بعد اس سے دوبارہ ملنے کی کوئی صورت بھی نہیں۔ اس کی یہ دلبستگی ہنگامی ہے اور ایک علاج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کو یہ ڈر بھی ہے کہ کہیں وہ حسین اور اجنبی عورت اس کے غیر معمول جوش کو غلط نہ سمجھ بیٹھے اس لئے وہ اس سے صاف طور پر کہہ رہا ہے کہ اس میں اسے صرف ایک مماثلت نظر آتی ہے۔ اس کی خواہشیں تو تہذیب کی چار دیواری کے آگے متواتر سر جھکائے رہنے سے اپنی قدیم شدت کھو چکی ہیں۔ اس لئے وہ کوئی غلط خیال اس کے بارے میں نہ لائے وہ تو رقص میں اس کے جسم سے لپٹ سکتا ہے اور بس۔ زندگی پر اس کا کوئی بس نہیں۔ یہاں زندگی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک تو رقص گاہ کے باہر کی زندگی جسے چھوڑ کر وہ رقص گاہ کی پناہ میں آیا ہے اور دوسری وہ جو اسے اپنے آس پاس اور پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔'' راشد کے اس ٹکڑے سے آزاد نظم کے فنی فوائد کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

اس کی بحر سے رقص کا بہاؤ ظاہر ہے۔ بنیادی رکن فاعلاتن ہے۔ جھٹکے دیتا ہوا اور ہر گردش کو پورا کرتا ہوا، رکن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلا، میں بہاؤ ہے اور "تن" کا ٹکڑا اس بہاؤ کو دو یا تین یا چار بار چلتا ہے تو اس کے بہاؤ کا زور بڑھ جاتا ہے اور آخر میں فاعلن یا فاعلات کا چھوٹا رکن روک کا کام دیتا ہے"۔ (میراجی)

نظم میں ایک جگہ شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ اس رقص سے وہ یوں محسوس کر رہا ہے گویا ایک مبہم سی چکی چل رہی ہے اور وہ اپنے غموں کو پاؤں تلے روندتا چلا جا رہا ہے۔ اس بنیادی رکن کی گردش اور جھٹکوں میں کسی چکی کی گولائی ایسی کیفیت بھی موجود ہے۔

راشدؔ اور میراجیؔ نے مغرب کے جدید شعرا سے متاثر ہو کر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔ اردو شاعری میں یہ بالکل نیا تجربہ تھا۔

پابند نظم کی بجائے ایسی آزاد نظم جس میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوں اور ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہے، یقیناً نئی چیز تھی پوری نظم ایک ہی بحر اور اس کے ارکان کے دائرے میں رہ کر چھوٹے بڑے مصرعے لکھنا اردو میں نئی بات نہیں ہمارے یہاں مستزاد پہلے سے موجود ہے۔ جو چیز آزاد نظم کو ممتاز کرتی ہے وہ ہے نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور ارتقا کے خیال کی ایک نئی منطق جو سادہ اور بیانیہ نظم سے مختلف ہے۔ اس میں افسانوی اور ڈرامائی رنگ بھی جھلکتا ہے جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے نظم میں واحد متکلم اب شاعر نہیں بلکہ ایک کردار اور بعض اوقات کئی کردار ہوتے ہیں۔ کہیں خود کلامی کا انداز ہے تو کہیں مکالمہ جس میں مخاطب نظر نہیں آتا۔ ہماری پرانی نظم کی مثال ایک حکایت کی سی ہے جس میں ہر واقعہ ابتدا سے لے کر انتہا تک ایک خطِ مستقیم کی شکل میں ہوتا ہے۔ پڑھنے والا آسانی سے انجام تک پہنچ سکتا ہے۔ اس کے برعکس جدید نظم کی مثال جدید ناول یا افسانہ کی سی ہے۔ اس میں ایک پیچ در پیچ سلسلہ ہوتا ہے کردار کا ذہنی عمل زماں و مکاں کے منطقی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔ ان نئی نظموں میں علامت نگاری کا انداز بھی مختلف ہے۔ یہاں ہماری پرانی نظم کے سیدھے سادے علامتی انداز کو دخل نہیں۔

مندرجہ بالا تفصیلات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نظم، نظم معریٰ اور نظم آزاد کی تدریس میں کن باتوں سے آگہی ضروری ہے۔ جدید نظم کو تہذیب، معاشرت اور سیاسی اور سماجی مسائل کا شعور حاصل کیے بغیر سمجھنا مشکل ہے۔ لیکن اس سے پہلے علم بیان، علم عروض اور علم بلاغت پر بھی عبور ضروری ہے اس کے بغیر کسی بھی جدید نظم کی لفظی اور معنوی خوبیوں کا ادراک آسان نہیں۔ قدیم اور جدید شاعری کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔

کتابیات:

1۔ نظم معریٰ اور نظم آزاد ۔ حنیف کیفی

2۔ آج کا اردو ادب ۔ ابواللیث صدیقی

3۔ درس بلاغت ۔ شمس الرحمان فاروقی

4۔ انسائکلو پیڈیا برٹانیکا

5۔ ورلڈ بک

6۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری

7۔ انسائکلو پیڈیا امریکانا

آغا مرزا محمود

داستان

داستان گوئی ایک دلچسپ فن ہے۔اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔داستان میں ایک مرکزی قصہ ہوتا ہے یا پھر قصہ در قصہ ہوتا ہے۔جس کا تعلق حال سے زیادہ ماضی بعید سے ہوتا ہے۔اس کا پلاٹ پیچیدہ اور الجھا ہوا ہوتا ہے اور یہی اس کا حُسن ہے داستان گوئی تقریباً ہر قوم اور ہر ملک میں پائی جاتی ہے عرب میں داستان گوئی کا رواج تھا وہاں سے یہ فن ایران آیا۔فارسی سے اردو میں اس فن کی آبیاری ہوئی ۔ بقول گیان چند فارسی کی مشہور داستانیں ایران میں کم اور ہندوستان میں زیادہ تحریر کی گئیں۔اردو کی مشہور داستانیں حسب ذیل ہیں۔

''قصہ حسن و دل ۔قصہ ٔ ملک محمد و گیتی افروز۔ چہار درویش۔حاتم طائی۔گل بکاؤلی۔گل صنوبر۔فسانہ عجائب،امیر حمزہ۔بوستان خیال۔سروش سخن۔طلسم حیرت۔

مختصر داستانوں کے مجموعوں میں طوطا کہانی ،سنگھاسن بتیسی اور بیتال پچیسی ممتاز ہیں ۔

(اردو کی نثری داستانیں۔از گیان چند جین)

داستانوں میں فوق فطرت واقعات اور ہستیوں کا ذکر ہوتا ہے لیکن یہ داستان کا لازمی جزو نہیں اسی طرح ایک مشترک عنصر عشق کا ہے لیکن یہ بھی ناگزیر نہیں ۔داستانوں کی دنیا خیالی دنیا ہوتی ہے۔ کیونکہ حقیقی دنیا میں وہ دلکشی نہیں ہوتی جو خیالی دنیاؤں میں ہوتی ہے۔ واقعات میں حقیقت سے زیادہ داستان گو کے تخیل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ خطرناک مہمات، حسن عشق کی رنگینی، اور لطف بیان سے داستان میں مسحور کُن کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ داستان گو کوئی واعظ یا ناصح نہیں ہوتا۔ یہاں عقل سے زیادہ جذبات کے شعور اور وجدان کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ داستان پند و نصائح کا دفتر نہیں بلکہ دل بہلانے کا ذریعہ ہوتی ہے۔

گیان چند جین نے داستانوں کے ڈھانچے کی دو بڑی قسمیں بتائی ہیں ۔ایک شکل میں پلاٹ واحد ہوتا ہے یعنی داستان چند کرداروں کی سرگزشت ہوتی ہے جو مسلسل بیان کردی

جاتی ہے دوسری صورت میں پلاٹ بہت پیچیدہ ہوتا ہے۔ اصل دلچسپی کی حامل ضمنی کہانیاں ہوتی ہیں۔ اس قسم کی کوششوں کو روحانی کہانیوں کا مجموعہ کہا جاتا ہے۔ دراصل ضمنی کہانیاں داستان کو ٹھہرانے کے لئے استعمال کی جاتی ہیں۔ اس طرح داستان کو طول دیا جاسکتا ہے۔ کبھی یہ ضمنی کہانیاں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں پلاٹ سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اور کہیں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں نکال دیا جائے تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔

داستانوں میں ایک ہیرو ہوتا ہے جو اکثر شہزادہ ہوتا ہے۔ اسے اپنے کسی مقصود کو حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اس کے راستے میں کئی رکاوٹیں اور کئی مشکلات درپیش آتی ہیں جن کا مقابلہ وہ بڑی دلیری سے جان جوکھم میں ڈال کر کرتا ہے۔ مثلاً شہزادہ کسی حسین وجمیل شہزادی کے حسن کی تعریف سن کر یا تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہوجاتا ہے۔ دنیا کے سارے مشاغل سے اس کی دلچسپی ختم ہوجاتی ہے۔ اس کا واحد مقصد شہزادی تک رسائی حاصل کرنا ہوتا ہے پھر حادثات اور مہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ شہزادہ بڑی بہادری اور ثابت قدمی سے ان کا مقابلہ کرتا ہے کبھی کبھی کسی مافوق فطرت قوتوں کی مدد سے کامیابی حاصل کرلیتا ہے۔ ان مہمات کو سر کرنے کے بیان سے داستان میں دلچسپی کا سامان مہیا کیا جاتا ہے۔ داستانوں کے ہیرو مثالی ہوتے ہیں۔ وہ ساری خوبیوں کا مجسمہ ہوتے ہیں۔ بے حد خوبصورت، دلیری اور جرأت میں بے مثال۔ بے انتہا دانشمند، وفادار، ثابت قدم غرض جتنی خوبیاں ہوسکتی ہیں۔ سب ان میں موجود۔ داستان کی ہیروئن بھی اسی طرح بہت سی خوبیوں کی مالک۔ حسن میں بے مثال، اپنے ماں باپ سے زیادہ ہیرو کی وفادار، رحم دل، انصاف پسند غرض ہر طرح سے مثالی کردار کا نمونہ ہوتی ہے۔

داستانوں کے کردار بچپن سے لے کر آخر عمر تک ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ ان میں کسی بھی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ داستانوں میں کردار نگاری کمزور ہوتی ہے۔ کردار میں ارتقا کا فقدان ہوتا ہے۔

جس زمانہ میں داستانیں لکھی گئیں امراء عیش پرستی اور کاہلی کے عادی ہوچکے تھے۔ اس

لئے داستانوں میں ہیرو کے علاوہ دوسرے کردار بھی شراب نوشی کرتے ہوئے اور دادِعیش دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

داستانوں کا چرچا لکھنؤ میں زیادہ ہوا۔ غالباً اسی وجہ سے داستانوں میں وہاں کی معاشرت کی تصویر ملتی ہے۔ بقول گیان چند جین ''اردو داستانوں سے لکھنؤ اور دلی کی شاہی تہذیب کی پوری تاریخ مرتب ہوسکتی ہے۔ ہر جنس کی تفصیلات اکٹھا کی جائیں تو اپنے رنگ کی ایک انسائکلو پیڈیا تیار ہوسکتی ہے۔ مختلف قسم کے کھانے، طرح طرح کے ملبوسات، سواری کے جانوروں کی آرائش، باجوں کے نام، راگوں کی اقسام، مطربوں کے فرقے، آتش بازی کی قسمیں۔ ظروف کی تفصیلات، شکاری جانوروں کے نام، ملازموں کے درجات، چوروں کے فرقے، آبی سواریاں غرضیکہ کتنی اصطلاحیں ہیں جو ان میں بھری پڑی ہیں۔ داستانیں کیا ہیں ایک بے پایاں دنیا ہے'' (اردو کی نثری داستانیں)

داستانوں میں واقعات کی تنظیم میں پیچیدگی اور گہرائی کے بجائے تخیل کی بے لگامی نظر آتی ہے۔ زماں ومکاں کا کوئی احساس ہی نہیں ملتا۔ داستان میں صرف دلچسپی برقرار رکھنا مدعا ہوتا ہے۔ اور دلچسپی ایسی کہ ہر واقعہ کے بعد سامعین کا تجسس بڑھتا جائے سامعین انجام تک پہنچنے کے لئے بے چین رہیں۔ ''اور برابر پھر کیا ہوا۔۔۔۔ پھر کیا ہوا'' کی صدا بلند کرتے رہیں۔ یہاں حقیقت اور واقعیت سے کوئی واسطہ نہیں۔

داستانوں میں مافوق فطرت عناصر سے ایک پر اسرار فضا پیدا کی جاتی ہے۔ ہیرو کی راہ میں دشواریاں اور رکاوٹیں پیدا کرنے کے لئے ان کا استعمال ہوتا ہے مثلاً ہیرو پر کسی جادوگرنی کا فریفتہ ہوجانا اور پھر اسے جادو سے پتھر یا ہرن بنا دینا وغیرہ۔ اور پھر مافوق فطرت ہستیوں یا اشیا سے مشکلات کو حل کرنے میں مدد لی جاتی ہے۔ داستانوں میں فوق فطرت ہستیوں اور مافوق العادت چیزوں کا غلبہ ہوتا ہے۔ دنیا کی ہر قوم اور ہر زبان میں یہ عنصر پایا جاتا ہے۔ پہلے لوگوں کو یقین تھا کہ فوق العادت چیزوں اور ہستیوں کا وجود ہے۔ آج بھی ترقی یافتہ ملکوں میں بھوت پریت، جادو ٹونا،

یا کسی غیبی طاقت پر یقین رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں کہ ''شاعری اور ادب سے قطع نظر دنیا کی کسی قوم اور کسی ملک کی علمی زندگی ما فوق فطرت عناصر کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روایتیں ملیں گی اور ان کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے۔'' (داستان اور داستانیں)

بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش نفسیات کے منافی ہے۔ اکثر کہانیوں اور داستانوں میں عشق ایک اہم عنصر ہوتا ہے۔ عشق کی شمولیت سے داستان کی دلچسپی اور رنگینی اور بڑھ جاتی ہے وصال کی حسرت، جدائی کا غم، وفاداری، بے وفائی، رقابت، شکوہ شکایت اور امید وبیم کے موضوعات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ اور یہ عشق آسان نہیں ہوتا، بلکہ آسان نہیں بھی ہونا چاہئے۔ کبھی ہیروئن ایسی شرطیں رکھ دیتی ہے جن کا پورا کرنا تقریباً ناممکن نظر آتا ہے۔ کبھی ہیرو اور ہیروئن کے خاندانوں میں نسل در نسل دشمنی چلی آتی ہے۔ اس طرح کے روڑے اٹکا کر داستان کو طویل کیا جاتا ہے۔ یہ رکاوٹیں قصے کو پیچیدہ بناتی ہیں۔ جن سے داستان سے دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس ضمن میں مختلف انسانی جذبات کی عکاسی بھی ہوجاتی ہے۔

انسان جب زندگی کی تلخیوں اور ناکامیوں سے دو چار ہوتا ہے، حقیقتوں کی دنیا اسے تسلی نہیں دے سکتی اس کی ڈھارس نہیں بندھا سکتی تو وہ خواب دیکھنے لگتا ہے۔ داستانیں اسے یہ خواب دکھلاتی ہیں۔ وہ داستانوں کی خیالی دنیا میں پناہ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ داستان گوئی انسان کا قدیم مشغلہ رہا ہے۔

بقول کلیم الدین احمد '' داستانوں میں پہلی مرتبہ نثر کا وسیع پیمانے پر استعمال ہوا ہے اور ایسے زمانہ میں جب نثر نے موجودہ شکل اختیار نہیں کی تھی۔ اس لئے اگر ان داستانوں میں کسی قسم کے محاسن نہ ہوتے تو بھی یہ تاریخ نثر اردو میں ایک خاص اہمیت رکھتے اور ان کا ایک بزرگ مقام ہوتا'' (اردو زبان اور فن داستان گوئی)

اردو زبان کی ابتدا ہی سے داستانوں کا سراغ ملتا ہے۔ اردو کی پہلی منظوم داستان '' کدم

راؤ پدم راؤ'' آج سے پانچ سو سال پہلے وجود میں آئی۔ فارسی قصہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے نثری داستانوں کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد سینکڑوں داستانیں لکھی گئیں۔

ان داستانوں میں ''باغ و بہار''، ''رانی کیتکی کی کہانی'' اور ''فسانۂ عجائب'' بہت مقبول ہوئیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں ''دہلوی تمدن کی آئینہ داری سے قطع نظر ''باغ و بہا'' کا اسلوب کچھ اتنا دلکش اور سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفس داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی اس کے ذریعہ اردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملا ایسا اسلوب جس کے نقوش و آثار غالب و سرسید سے لے کر حالی اور مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ ''رانی کیتکی کی کہانی'' اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے اور یہ داستان جدید افسانے کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ انشاءاللہ خاں نے اس میں یہ التزام کیا ہے کہ عربی فارسی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق فطرت عناصر کم سے کم ہیں کہانی کے پاؤں شروع سے آخر تک عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے ہیں۔ جذبات، مصوری اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔''

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے خیال میں ''فسانۂ عجائب'' بظاہر طبع زاد داستان نظر آتی ہے۔

گیان چند جین کا کہنا ہے ''کہ فسانہ عجائب شمالی ہند کی پہلی طبع زاد داستان ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے مختلف اجزا میں رائج الوقت داستانوں کی جھلک ملتی ہے۔ ڈھانچہ مجہور کی ''گلشن نو بہار'' سے اور ابتدائی حصہ مثنوی میر حسن سے ماخوذ ہے۔''

''فسانہ عجائب'' کی اہمیت اس بات سے ہے کہ اس سے پر تکلف اور پر شکوہ نثر کی بنیاد پڑی لیکن فسانہ عجائب کی کردار نگاری کمزور ہے۔ ہیرو ہیروئن مثالی کردار کے مالک ہیں۔

بقول علی عباس حسینی فسانہ عجائب کا ناول کے ارتقا میں خاص حصہ ہے اس کے بعد داستان امیر حمزہ کو تاریخ داستان گوئی میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بقول کلیم الدین احمد اردو میں داستان گوئی کی معراج داستان امیر حمزہ ہے۔ گیان چند جین لکھتے ہیں کہ داستان امیر حمزہ کسی ایک کتاب

کا نام نہیں ۔ اس کا ایک مصنف نہیں یہ کسی زمانے سے منسوب نہیں کی جاسکتی ۔ یہ تو الف لیلہ کی طرح قصہ خوانی کی ایک شاخ، ایک روایت، ایک موضوع ہے جس کے ہزار پہلو ہیں جو صدیوں تک پرورش پاتی رہتی ہیں ۔ جو خاک ایران سے اٹھتی ہے، اور ہندوستان کی ہواؤں میں بالیدہ ہوتی ہے۔ اس کی تین منازل ارتقا میں سے دو فارسی قبا میں ظاہر ہوتی ہیں اور تیسری یعنی آخری اردو کے ملبوس خوش رنگ میں'' (اردو کی نثری داستانیں)

چونکہ ''داستان امیر حمزہ'' نول کشور پریس کی شائع کردہ ۴۶ جلدوں پر مشتمل ہے اس لئے کلیم الدین احمد نے صرف ''طلسم ہوش ربا'' پر بحث کر کے داستان امیر حمزہ کی خصوصیات واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' کی بھی سات جلدیں ہیں۔ ''طلسم ہوش ربا'' میں زندگی آزاد رنگین اور چمکیلی ہے۔ اولوالعزمی کا میدان ہے۔ جرأت و ہمت و طاقت کی آزمائش ہے امن و امان کے بدلے خطروں سے سابقہ ہے۔'' (اردو زبان اور فن داستان گوئی)

اس طرح داستان سننے والا خیالی دنیا میں پہنچ کر کاروباری زندگی سے تھکے ہوئے اعصاب کو تسکین پہنچاتا ہے۔

''طلسم ہوش ربا میں'' اور دوسری خوبیاں تشبیہات، استعارات، تلمیحات کے علاوہ بھی بہ کثرت ملتی ہیں ۔ داستان امیر حمزہ کے بعد قابل ذکر داستان ''بوستان خیال'' ہے اس کی ایک خصوصیت یہ بتائی جاتی ہے کہ اس کا قصہ مصنوعی نہیں معلوم ہوتا۔ اس میں ہر جگہ داستان امیر حمزہ کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال میں ظرافت کے عنصر کی وجہ سے دلچسپی اور بڑھ جاتی ہے۔ داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کا شمار عظیم داستانوں میں ہوتا ہے، ''باغ و بہار'' آرائش محفل'' اور فسانہ عجائب'' ''مختصر داستانیں ہیں ۔ باغ و بہار کا درجہ آرائش محفل سے بلند ہے۔

چونکہ داستان کے اظہار کے لئے نظم کے مقابلے میں نثر ہی زیادہ موزوں ہے۔ پھر بھی اردو میں چند منظوم داستانیں ملتی ہیں۔ گلشن عشق، پھول بن، مثنوی سحر البیان اور مثنوی گلزار نسیم

مشہور منظوم داستانیں ہیں۔ان میں اختصار، زور بیان وغیرہ سب خوبیاں موجود ہیں۔

داستان کی تدریس

داستان کو کلاس میں صفحہ بہ صفحہ لفظ بہ لفظ پڑھانا مشکل ہے۔ داستانیں بہت طویل ہوتی ہیں۔ کلاس میں اتنا وقت نہیں ہوتا کہ ہر لفظ پر غور کیا جاسکے۔ داستان کا مقصد ہی تفریح ہے۔ اس لئے داستان اس طرح پڑھائی جائے جس سے طالب علم لطف لے سکے اور اس کی دلچسپی برقرار رہے۔ پوری داستان تو نہیں پڑھی جاسکتی لیکن چند اقتباسات ضرور بہ آواز بلند کلاس میں پڑھوانے سے یہ فائدہ ہوسکتا ہے کہ طالب علم زبان و بیان کی خوبیوں سے آشنا ہوجائے اور ان میں افسانوی ادب کے مطالعہ کا شوق پیدا ہوجائے داستانوں کی تدریس کے دوران داستانوں میں پائے جانے والے تہذیبی سرمائے کی طرف بھی توجہ دلانی چاہیئے۔ مافوق فطرت عناصر کا جہاں ذکر آئے وہاں طالب علموں کو یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ اگر وہ کولرج کے الفاظ پر عمل کریں تو داستانوں سے کافی لطف حاصل کرسکتے ہیں۔ اگر ہم اپنی بے اعتقادی کو بہ رضا و رغبت معرض التوا میں ڈال دیں اور تخیل کی اس موہوم دنیا پر عارضی طور پر اعتبار کرلیں جو داستان میں پیش کی گئی ہے تو طالب علم کے لئے دلچسپی اور دلبستگی کی نئی راہیں کھل سکتی ہیں اور ہمارے تخیل کو ایک فرحت بخش قوت حاصل ہوسکتی ہے۔

اس لحاظ سے افسانوی ادب حقیقت کی محض ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت سے حاصل کیے ہوئے داخلی تاثر کی خارجی تشکیل بھی ہے گویا حقیقت کا تاثر بھی اور نئی حقیقت کا ادراک بھی۔ داستان کے کردار عام طور پر سادہ ہوتے ہیں۔ یعنی جو کردار اچھے ہیں ان میں سب اچھائیاں نظر آتی ہیں داستان کے کرداروں کی باطنی زندگی نہیں ہوتی وہ شروع سے آخر تک خارجی زندگی کے ترجمان ہوتے ہیں۔ تدریسی نکات کی وضاحت کے دوران طالب علموں کو یہ بھی بتادینا چاہئے کہ داستان اور ناول میں بنیادی فرق اسلوب کا ہے۔

ممتاز زرینہ

ڈراما

ڈراما، کسی واقعے، داستان یا قصے کو عملی طور پر پیش کرنے کا فن ہے۔ اور قصے کی تشکیل ڈرامے کو دلچسپ یا غیر دلچسپ بنانے میں ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔ ڈراما حرکت وعمل کا نام ہے۔

ارسطو نے ڈرامے کو عمل کی نقل کہا ہے۔

ڈراما کر کے دکھانے کی چیز ہوتی ہے اس لئے ڈراما نگار کے علاوہ کر کے دکھانے والوں کا بھی رول ہوتا ہے۔ یہاں عمل اور ردعمل ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

متضاد قوتوں کے داخلی اور خارجی پیکر سے ڈراما وجود میں آتا ہے۔ اور جب انسان نے خارجی اور داخلی کش مکش کو دیکھنا اور دکھانا چاہا تو اسٹیج کا سہارا لیا۔

عام طور پر ڈرامے کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک المیہ دوسرا طربیہ۔

انسان نے جب بھی اشاروں، کنایوں، حرکات وسکنات یا لفظوں سے کوئی کہانی کہی ہے تو وہ دراصل اسی زندگی کا عکس ہوتی ہے۔ اور اس کی ترقی یافتہ شکل، ایک تجرباتی کوشش ڈراما ہے۔ جہاں اساطیری اور دیومالائی تصورات کا ذخیرہ موجود رہا ڈراما تیزی سے ارتقائی منازل طے کرتا رہا جیسے یونان، ہندوستان وغیرہ۔

ڈرامے نثر اور نظم دونوں میں لکھے گئے اور مختلف ہیئتوں میں لکھے گئے کتابی ڈرامے، اسٹیج ڈرامے، یک بابی ڈرامے، ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کے ڈراموں میں فرق دیکھنے اور سننے کا ہے۔ ہندوستان میں ڈرامے کی نشو ونما کے لئے فضا سازگار تھی اس کے پاس دیومالائی تصورات کا وافر خزانہ موجود تھا اور یونان کی سرزمین بھی جہاں پر عرصۂ دراز تک اساطیری تصورات چلے آرہے تھے۔

دیومالا یعنی دیوتاؤں کے واقعات، فلسفہ، عبادات اور رسم وریت کا مجموعہ ہے۔ اصنام

پرستی کی ابتدا کچھ یوں بھی ہوئی کہ قدیم انسان بعض چیزوں کے آگے خود کو بے بس اور خوف زدہ محسوس کرتا رہا۔ جیسے آندھی طوفان، گھن گرج، چاند سورج کا طلوع وغروب، موسم کے تغیرات، وغیرہ لوگوں نے انہیں اپنے سے کوئی اعلیٰ وارفع سمجھ کر، فطرت کے ان مظاہر کی پرستش شروع کردی اور انھیں دیوتا کے نام دیے۔ اوران سے اظہارِ عقیدت کے لئے ایک تمثیلی انداز اختیار کیا۔

سنسکرت ڈرامے دیوی دیوتاؤں کی پرستش سے ہی شروع ہوئے ان کے بھی کئی ایک دیوتا تھے۔ سورج، ہوا، اور آگ جیسے زمینی اور آسمانی مظاہر ان کے دیوتا تھے۔ سوریہ یا سورج دیوتا، پرتھوی، دھرتی کی دیوی، وایو ہوا کا دیوتا تھا۔ پیپل، تلسی وغیرہ درختوں کو مقدس قرار دیا کہ ان پر دیوتاؤں کا بسیرا ہوتا ہے۔ روایت ہے کہ ''ایک دفعہ سارے دیوتا اور اندرمل کر برہما کے پاس گئے اور ان سے التماس کی کہ ہمیں ایک ایسا آرٹ دیجیے جسے سن کر اور دیکھ کر لوگ محظوظ ہوسکیں۔ چنانچہ برہما نے رِگ وید سے پاٹھ (الفاظ)، سام وید سے سنگیت (موسیقی) ، یجر وید سے ابھینئے (اداکاری) اور اتھر وید سے رس (جذبات) لے کر ناٹیہ کلا کی تخلیق کی اور اسے بھرت منی کو دیا اور اس طرح ڈراما عالم وجود میں آیا''، بھرت منی کی ناٹیہ شاستر میں، ڈرامے کے عناصر، اسٹیج کی مکمل بناوٹ، آرائش وغیرہ کا بیان ملتا ہے۔

سنسکرت کے ڈراموں میں سنسکرت اور پراکرت دونوں زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ سنسکرت اعلیٰ طبقے کی زبان تھی۔ وزیر ''برہمن'' علما سنسکرت بولتے۔ پلاٹ رامائن مہابھارت کے رزمیوں سے لیا گیا ہے۔ سنسکرت ڈرامے اعلیٰ طبقے کی تفریح کے لئے تھے اس لئے ان کی نوعیت طربیہ ہوتی۔

ڈرامے کی ایک اور شکل بھی تھی جسے ''چھایا ناٹک'' کہتے تھے اور جس میں سایوں کا کھیل دکھایا جاتا تھا۔

رفتہ رفتہ سنسکرت ڈراموں نے لسانی اور ادبی حیثیت سے بھی ترقی کی۔ لیکن ایک خاص طبقے کی زبان ہونے کی وجہ سے عوام تک پہنچتے پہنچتے اس کا حلقہ اثر کم ہونے لگا۔ البتہ یہ دیو مالائی

اور تمثیلی روپ دھارن کیے ہوئے معبد خانوں سے نکل کر دربار اور دربار سے نکل کر عوام تک پہنچی اور وہاں کی بولیوں میں شامل ہو کر نوٹنکی اور بہروپ کی شکل میں آگے بڑھنے لگی۔

یونان میں بھی ڈرامائی ادب شروع میں داخل عبادت تھا۔ چنانچہ اوڈیسی اور ایلیڈ اساطیر کی بنیاد بنیں۔

''اساطیر کی اصطلاح کسی خاص قوم کے تخیل کے مخصوص عنصر کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ظہور کہانی کی صورت میں ہوتا ہے اور ایسی کہانی کو اسطوریا (MYTH) کہا جاتا تھا۔ اساطیر ڈرامے، شعر، رقص، موسیقی اور زندگی اور فطرت، خالق اور مخلوق کے رشتوں کو پہچاننے کا ایک ذریعہ تھے۔ یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو خوب صورت پیکروں میں تراشا، اپنے تخیل اپنے جذبات کو رنگ روپ دیے، اپنے سے بلند دیوتا تراشتے اور انھیں پوجتے چنانچہ حسن وصحت کا دیوتا اپالو سورج دیوتا اور دوزخ کی دیوی الاتو کو خوب صورت، خوف ناک پر جلال بنا کر پیش کیا جاتا۔

شہر ایتھنز یونان کی ثقافت کا مرکز تھا۔ یہاں سے ڈراما تھیئٹر، رقص وسرود کی روایات سارے یورپ میں پھیلیں سوفوکلیز اور ہومر کے کارنامے مقبول ہوئے۔ سقراط نے یونان کو عقل و دانش کا گہوارہ بنایا۔

''ارسطو نے اپنی درسگاہ کے لئے ایتھنز کا شاندار جمنیزم منتخب کیا جو گڈریوں کے دیوتا اپالو کے لئے وقف تھا۔ یہاں اولمپک کھیلوں کے مقابلے ہوتے۔ یہ مقابلے حسن پرست اور صحت مند یونانیوں کی عبادت میں داخل تھے۔ حسن وصحت کے دیوتا اپالو کی پرستش کا اس سے موثر طریقہ اور کوئی نہ تھا۔ اس درس گاہ میں ارسطو ڈرامائی ادب اور رزمیات پر لکچر دیتا۔

شروع میں یونانی تھیئٹر بہت سادہ ہوتا تھا'' دیکھنے والے نیم دائرے کی شکل میں چبوتروں پر بیٹھتے تھے۔ جو پیچھے کی طرف اونچے ہوتے جاتے تھے''۔

فرانس اور انگلستان میں ڈراما ایک بے حد اہم صنف کی حیثیت سے ابھرا۔

اپناوہ جو ایک سحر تھا'' ایک تھا بادشاہ، ہمارا تمہارا بادشاہ اپنا جادو جگاتا رہا۔ اور داستانوں

سے گذر کر ڈراموں تک پہنچتے پہنچتے اپنی عظمت وضرورت منوالیتا۔

کہانی چاہے حقیقی ہو یا طلسماتی، تاریخی ہو یا اساطیری، ہر زبان کے ادب کا سرمایہ ہے۔ انسان نے جیسے جیسے ارتقائی منازل طے کیں ویسے ویسے قصے کہنے کے ڈھب بدلے، انداز نظر بدلا۔ وقت کے عنصر نے قصے کی مختلف سطحیں تخلیق کیں۔ انھیں ارتقائی سطحوں سے گذر کر، ڈراما، داستان ناول افسانے سے مختلف شکل اختیار کر گیا۔ اس سے پہلے نثری داستانیں اور منظوم قصے اور حکایتیں لکھی جاتی رہیں۔

صوفیوں نے اپنے صوفیانہ و عارفانہ خیالات کے اظہار کے لئے عوام کی بول چال کی زبان استعمال کی مختصر رسالے لکھے۔ دکن میں نظم ونثر، دونوں لکھے جاتے رہے۔ انسان کے بے لگام تخیلّ نے طوطے کی کہانی لکھی، کوہ قاف کی پریاں سجائیں۔ دیومالائی اور اساطیری کردار تراشے، اور یوں کہانی کی ایک ارتقائی شکل ڈراما کہلائی۔

نثری کہانیوں کے علاوہ منظوم داستانیں اور حکایتیں لکھی جاتی رہیں۔ اور اس کے لئے مثنوی کا فارم اس لئے بھی اختیار کیا گیا کہ یہاں سارے شعروں میں ایک جیسے قوافی ہونے کی پابندی نہ ہونے، اور موضوع کے لامحدود ہونے کی گنجائش تھی۔ دکن کی قدیم مثنویوں میں غلام علی کی پدماوت جسے پہلے ملک محمد جائسی نے ہندی میں لکھا تھا۔ پدمنی اور رتن سین کی محبت اور علاؤالدین کی چتوڑ پر فتح کشی کا تمثیلی انداز میں لکھا دلچسپ افسانہ ہے۔ اہل راز کہتے ہیں کہ پدماوتی محبت کا مجسمہ، رتن سین خدا کا عاشق صادق اور ناگ متی دنیادار کی تصویر وتمثیل ہے۔ تصوف وعرفان کے موضوع پر تمثیلی انداز میں لکھی مثنویوں کے ساتھ ساتھ عشقیہ موضوع پر قطب مشتری اور دوسری کئی مثنویاں لکھی گئیں۔ جنگ کے معرکوں کو رُستمی نے ''خاور نامہ'' میں پیش کیا۔ شمال میں میر حسن، نسیم شوق اور واجد علی شاہ کی مثنویوں نے اپنے دور کی معاشرتی جھلکیاں پیش کیں۔

جان عالم کا لکھنو جو شعر، موسیقی، رقص اور رنگ و نغمے کا ایک جہان تھا یہاں شاہی سرپرستی میں، ان قصوں کو، ڈرامے کی صورت میں اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا۔

اردو ڈرامے کی تاریخ کچھ زیادہ قدیم نہیں ہے۔ ڈرامے کے وجود میں آنے سے پہلے بھانڈوں کی نقلیں۔ داستان گو، بہروپیئے، اودھ کے اونچے طبقے کی تفریحات میں شامل تھے۔ بقول عشرت رحمانی نوابان اودھ کے دور میں بھگت بازوں، بھانڈوں کے طائفوں اوران کی نقالی کے کمالات کو خاص ترقی حاصل تھی۔ بعض نقال تو اتنے باکمال تھے کہ کسی مجلس میں پیشگی مشق یا تیاری کے بغیر فی البدیہہ برجستہ مکالمے بولتے"۔

رام لیلا، سوانگ، کٹھ پتلیاں پیش کی جاتیں۔ ان میں راماین، مہابھارت کے قصے، لیلیٰ مجنوں، ہیر رانجھا کی داستانیں ہوتیں۔ رام لیلا اور رہس لیلا کے نام سے مہابھارت اور کرشن کی زندگی کے واقعات بتائے جاتے۔ نوٹنکی کی سنگیت منڈلیاں اپنی راگ راگنیوں سے عوام کو متوجہ کرتیں۔ بہروپیئے اپنا روپ بھرتے۔

بھانڈوں کی نقلیں

مُلا غنیمت کاشمیری نے اپنی فارسی مثنوی نیرنگ عشق میں بھانڈوں کے طائفوں کا ذکر یوں کیا ہے۔

یہ پیشہ ور بھانڈ شہنشاہ اورنگ زیب عالم گیر کے عہد میں سلطنت میں گانے بجانے اور نقلیں کرنے کا پیشہ کرتے تھے۔ یہ طائفے عموماً بازاروں میں گھومتے پھرتے اور دوکانوں کے سامنے یا بازار کے چوک میں نقلیں کیا کرتے---تماشے کے اختتام پر ایک ایک پیسہ دو دو پیسہ دے کر ان کا حق خدمت ادا کرتے اس طرح یہ لوگ اپنی روزی کماتے"۔

فسانہ آزاد میں بھی ان بھانڈوں اور نقالوں کا ذکر آیا ہے۔ بھانڈوں کے ان طائفوں کو نوابانِ اودھ کے دور میں فروغ ملا۔ اسی طرح ڈومنیاں زنانہ محفلوں میں اپنا کمال دکھاتیں۔

سوانگ:۔ نقالی کی ایک شکل ہے۔ تہواروں پر یہ سوانگ باجے تاشے کے ساتھ نکلتے تھے میلوں ٹھیلوں میں نقالوں کی منڈلیاں سوانگ پیش کرتی تھیں۔

رام لیلا:۔ رام چندر جی کا بن باس، راون کا سیتا کو لے جانا، رام چندر جی لنکا جا کر سیتا کو واپس

لانے، بن باس کے بعد اجودھیا لوٹنے کے واقعات جلوس کی شکل میں دکھائے جاتے ہیں۔ اور یہ ایک خاموش تمثیل کا درجہ رکھتی ہے۔

کرشن لیلا:۔ کا کھیل بھی کرشن جی کے منتخب واقعات کو میدانوں میں ایک تخت کو اسٹیج بنا کر پیش کیا جاتا۔

کٹھ پتلیاں:۔ یہ تماشے بھی زیادہ تر مذہبی کھیلوں سے متعلق تھے۔

نوٹنکی:۔ سنگیت اور نوٹنکی رقص ونغمہ اور نقالی کی ایک عمدہ پیش کش ہوتی۔ سنگیت منڈلیاں سنگیت ناٹک ہیں۔ لوگ میدانوں میں جمع ہوتے۔ اداکار پردہ لٹکا کر اپنا کھیل پیش کرتے۔ رفتہ رفتہ مصور پردے لباس اور دوسرے ساز وسامان پر توجہ دینے لگے۔ یہ منڈلیاں اونچے طبقے کے لوگوں کے گھرانوں میں کھیل دکھانے کے لئے بلائی جاتی۔ پھر یہ منڈلیاں عوامی تھیٹر بنیں۔ گاؤں اور محلوں میں یہ لوگ اپنا فن دکھاتے۔ ان کی اداکاری، رقص ونغمے کی پیش کش عوام وخواص میں مقبول رہی۔ یہ کھیل معمولی طریقے پر کھیلے جاتے۔ عام انسانوں کی تفریحات کے ذرائع اپنے آپ ختم ہوئے۔ البتہ دو چار ناٹک جیسے رام لیلا اور کرشن لیلا اپنی مذہبی عقیدت کی بنا پر باقی رہ گئے۔ کرشن لیلا رہس کہلائی، اور اس کے کھیلنے والے رہس دھاری جن کی باقاعدہ منڈلیاں تھیں۔

داستان گو، بہروپیے، نوٹنکی اور ناٹک سے گذر کر فن شاہی سرپرستی کے زیر اثر آیا۔ واجد علی شاہ کا دربار راجہ اندر کا دربار تھا۔ کرشن لیلا "رہس" کے نام سے مشہور ہوئی۔ رہس، رقص وموسیقی اور کرشن کے واقعات زندگی کو ملے جلے انداز میں تمثیلی طور پر پیش کرنے کا نام ہے" رہس دراصل خالص متھرا اور برج کا فن ہے، لکھنؤ میں اس کی ترقی واجد علی شاہ کے دور میں ہوئی۔ اور واجد علی شاہ کا میلان طبع رہس کی طرف ہوا۔ جوگیوں کا میلہ تو پہلے سے قیصر باغ میں لگتا تھا۔ پری خانہ بھی قائم ہو چکا تھا۔ اس کے لئے صرف ساز وسامان کی ضرورت تھی۔ فوراً کئی لاکھ روپے خرچ کر کے ساز وسامان تیار کر دیا گیا۔ سو حسینوں کا انتخاب کر کے ان کو پریوں کا لباس اور زیور پہنایا" رہس کے لئے قیصر باغ میں ایک مخصوص عمارت بنائی یہ رہس منزل سب سے پہلا تھیٹر تھا۔ بقول مخدوم

محی الدین ''واجد علی شاہ نے ہندوستان کے عوامی ڈرامے رہس کو اپنے رنگ میں اس خوب صورتی سے ڈھالا اور اس میں شعر، موسیقی اور نسوانی حسن و شباب کا ایسا رنگ بھرا کہ اختری رہس ایک مستقل مصور نشاط بن گیا''۔

واجد علی شاہ نے ولی عہدی کے زمانے میں ''رادھا کنہیا'' کا ڈراما لکھا۔ فن موسیقی اور اداکاری پر کافی توجہ دی۔ کئی ناچ، گیتیں اور ان کے انداز ایجاد کیے۔ جو قیصر باغ کے شاہی اسٹیج پر پیش کیے جاتے۔

روایت ہے کہ ''ایک دن راجا بکرماجیت نے خوش ہو کر راس منڈلی کے پردھان کو آگیا دی کہ یہ کاتک دھرم کا مہینہ ہے اس میں کچھ ہر کا بھجن من لگا کر کیا چاہیے۔ پردھان نے راجا کی آگیا پائی۔ دیس دیس کے راجا اور پنڈتوں کو نیوتا بھیج بلایا۔ اور جتنے نگر کے جوگی تھے۔ ان کو بھی خبر دے کر طلب کیا۔ اور جتنے دیوتا تھے ان کو بھی منتروں سے آپا ہن کر کے بٹھلایا رہس ہونے لگا''۔ (سنگھاسن بتیسی)

یہی رہس بکرماجیت کے زمانے سے لے کر واجد علی شاہ کے زمانے تک مختلف طبقوں کی تفریح کا باعث رہے۔

اردو ڈرامے کے پیش رو یہی ''رہس'' تھے۔ غرض واجد علی شاہ اپنے زمانے میں موسیقی اور رقص کے سب سے بڑے سرپرست تھے۔ شاہی اسٹیج پر کھیلے جانے والے شاہی ڈرامے، جوگیا میلے، قیصر باغ کی رونقیں، رقص، راگ ورنگ کی محفلیں سجتی رہیں۔ پھر یہ محفلیں سمٹ تو گئیں لیکن ڈراما اور اسٹیج کا شوق مختلف علاقوں میں پھیلنے لگا۔

سید آغا حسن امانتؔ نے شاہی رہس کے طرز پر اندر سبھا لکھا، اندر سبھا عوامی تفریح تھی۔ ایک منظوم داستان کو ڈرامائی عنصر کے ساتھ پیش کیا۔ جس میں انسان اور پری کا عشق بتایا گیا ہے۔ اندازِ تحریر لکھنوی مثنویوں کا ہے۔ مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم کی مقبولیت تھی ۵۴۔۱۸۵۳ کا زمانہ۔ میر حسن کی مثنوی بدر منیر کا چرچا تھا۔ امانتؔ نے اندر سبھا میں مثنوی کے شعر بھی استعمال کیے۔

مکالمے منظوم ہوتے۔

اندر سبھا کا اسٹیج شاہی اسٹیج سے الگ تھا۔ یہ عوام کی تفریح کے لئے تھا۔ خود کہتے ہیں کہ انھوں نے '' چار گھڑی دل لگی کی صورت '' پیدا کرنے کے لئے یہ ڈراما لکھا تھا۔ ہندو دیومالا کے کردار، انسان اور پریوں کا عشق، شاعری، موسیقی، اور رقص سے ترتیب دیا یہ ڈراما کافی مقبول ہوا۔ اس میں راجہ اندر کے اکھاڑے کی سبز پری اور شہزادہ گلفام کا عشق دکھایا گیا ہے۔ سبز پری عشق کے جرم میں اکھاڑے سے نکال دیے جانے پر جوگن بن کر گلفام کو جنگل جنگل تلاش کرتی ہے۔ لال دیو گل فام کو کنویں میں قید کر دیتا ہے۔ کالا دیو، راجہ اندر کے دربار میں (سبز پری) جوگن کو لاتا ہے اور راجہ اندر جوگن کے گانے سے خوش ہو کر انعام دینا چاہتا ہے تو وہ گلفام کو مانگ لیتی ہے۔

اس میں اداکار، موسیقی، ناچ، زرق برق لباس، حسن وعشق کی طلسمی داستان، وہ سب کچھ تھا جو عوام کے لئے تفریح کا باعث تھا۔

اندر سبھا کے علاوہ اور بھی ناٹک لکھے گئے۔ اندر سبھا لکھنؤ سے نکل کر میلوں کے ذریعے دیہات پہنچی اور اتنی مقبول رہی کہ عرفِ عام میں ڈرامے کا نام ہی اندر سبھا ہو گیا۔ امانت کی زبان اسٹیج کے لئے موزوں تھی۔ شستہ اور سادہ زبان تھی۔ اردو ڈرامے کے آغاز کا یہ ایک پہلو تھا جو اپنے مقامی اثرات کی وجہ سے بے انتہا مقبول ہوا۔ حسن وعشق کی طلسمی داستان نے ایک ایسی فضا قایم کی کہ دیکھتے دیکھتے ڈرامائی سرگرمیاں ہر طرف پھیلنے لگیں۔

یہ ڈراما، بنگال اور بمبئی پہنچا اور گجراتیوں نے مرہٹی تھیٹر کے اسٹیج پر اس کو پیش کیا۔ ''ہندو رئیس جو پہلے ہی اس مذاق کے رسیا تھے اس کی بڑھتی ہوئی ترقی دیکھ کر آگے بڑھے اور اردو تھیٹر کو تفریح وتفنن کے ساتھ اپنے تجارتی اغراض ومقاصد کا ذریعہ بنانے لگے۔''

دو ڈرامے ''گلشن جاں فزا'' اور ''بلبل بیمار'' اسٹیج کیے گئے۔ پہلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں نثر کو بھی شامل کیا گیا۔ مشرقی بنگال میں ڈراما اور تھیٹر کا عروج ہوا۔ اردو اسٹیج قصبات تک میں مقبول ہونے لگا۔ ناٹک سبھائیں گشتی تھیٹر کی شکل میں گاؤں گاؤں پھرتیں۔ مگر اندر سبھا اب بھی

سب ڈراموں میں پیش پیش تھا۔

اسی زمانے میں بمبئی میں اندر سبھا پارسی تھیٹر پر تمثیل کیا گیا۔ دیکھتے دیکھتے کئی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آئیں۔

اردو ڈرامے کی ترقی میں پارسیوں کی سرپرستی کا بڑا ہاتھ رہا۔ بقول عبدالعلیم ''اردو تھیٹر ایک ہی رات میں اپنے پیروں پر کھڑا ہوگیا'' پارسیوں کی مادری زبان گجراتی تھی۔ مرچینٹ آف وینس کا اردو ترجمہ جواں بخت کے نام سے کیا گیا۔ پارسی، ہندو، مسلمانوں نے اردو رسم الخط میں سارے ڈرامے لکھے۔ لکھنؤ، دہلی، بنارس، کلکتہ، سنگاپور، لندن وغیرہ میں اردو ڈرامے پیش ہورہے تھے۔ پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے خواتین کو اسٹیج پر پیش کیا۔

دو اور تھیٹریکل کمپنیاں دہلی دربار میں شرکت کے لئے گئیں۔ ایک اور کمپنی بمبئی سے الہ آباد ہوتے کلکتہ سے رنگون پہنچی اور شاہی خاندان میں ڈرامے پیش کیے۔ لندن کی بین الاقوامی نمائش میں بھی اردو ڈرامے پیش کیے گئے۔

پارسی سرمایہ داروں کی بدولت چند سالوں میں اردو ڈراما کافی ترقی کر گیا۔ انہوں نے اسٹیج کے لوازمات کو سنوارا۔ مصوّر پردے لگائے۔ موسیقار ملازم رکھے گئے۔ 1879 کے قریب کئی پارسی کمپنیاں وجود میں آنے لگیں اور انہوں نے نئے نئے ڈرامے پیش کئے۔

حسینی میاں ظریف نے اوریجنل تھیٹریکل کمپنی کے لئے ڈرامے لکھے۔

منشی رونق اور طالب بنارسی وکٹوریہ ناٹک کمپنی کے ڈراما نگار تھے۔

طالب بنارسی نے لیل ونہار اور منشی رونق نے چند طبع زاد ڈرامے لکھے۔

اس کمپنی کے مہتمم خود ایک مزاحیہ اداکار تھے۔

مہدی حسن احسن اور بعد میں آغا حشر نے الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لئے ڈرامے لکھے۔ شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے پیش کیے۔ کاؤس جی کھٹاؤ خود حزنیہ اداکاری کے ماہر تھے۔ ان کی وفات کے بعد ان کے لڑکے نے اس کمپنی کو سنبھالا۔

آغا حشر نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نگار تھے اور مہتمم سہراب خود ایک ماہر فن تھے۔

اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی نے رستم و سہراب پیش کیا۔ اس کمپنی نے پنجاب کا دورہ کیا۔ اس دوران ناگہاں ایک کھیل کے وقت کمپنی کے منڈوے میں آگ لگ گئی۔ تمام ساز و سامان جل گیا۔ کچھ عرصہ کے بعد از سر نو آراستہ کر لیا گیا اور اس سے کمپنی نے بڑے بڑے شہروں کا دورہ کیا۔

کالج الفنسٹن کے پارسی طلبہ نے شیکسپیر کے ڈرامے انگریزی زبان میں دکھلائے۔ اور ایرانی ڈرامے بھی پیش کیے۔ منظوم ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے۔ ایک منظوم ڈراما بے نظیر بدر منیر، آرام سے لکھوا کر وکٹوریہ تھیٹر میں اسٹیج کیا گیا۔

''علاء الدین اور اس کا چراغ'' میں مشینوں کے ذریعے مختلف مناظر پیش کیے گئے۔ طلسماتی اور ملکوتی ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے۔

جوبلی تھیٹر کے ڈراما نویس سید عباس علی نے گلروزی اور جام جہاں نما لکھے۔

رونق بنارسی نے بے نظیر بدر منیر، انجام الفت، طلسم زہرہ، لیلیٰ مجنوں، خواب محبت، بکاولی وغیرہ لکھے۔

حسینی میاں ظریف نے بلبل بیمار کے علاوہ، چاند بی بی، حاتم طائی، لیلیٰ مجنوں، نتیجہ عظمت، نیرنگ عشق وغیرہ وغیرہ لکھے۔ ان کے علاوہ اور سترہ ڈرامے بھی لکھے۔

طالب بنارسی:۔ نے نثر میں مکالمے لکھے۔ مزاحیہ ڈراموں کو لکھا۔ نگاہِ غفلت، گوپی چند، نازاں، دلیر دل شیر، وکرم ولاس، ہریشچند رڈرامے لکھے۔

حافظ محمد عبداللہ نے جشنِ پرستان، شہزادہ بے نظیر و مہر انگیز، نل دمن، انجامِ ستم وغیرہ لکھے۔

محمد عبدالوحید قیس:۔ نیرنگ الفت عرف خواب محبت اور ضیاعالم ونور جہاں ان کے لکھے ہوئے ڈرامے ہیں۔

مغربی ڈراموں میں شکسپیر کے ڈرامے ترجمے ہوئے سید مہدی حسن احسن لکھنوی نے

کامیڈی آف ایروز کا ترجمہ بھول بھلیاں، ہیملیٹ کا ترجمہ خون ناحق۔ رومیو جولیٹ کا ترجمہ گلنار فیروز کیا۔ الفریڈ کمپنی میں ملازم ہو کر 1897 میں احسن لکھنوی نے اپنا پہلا ڈراما چندراولی اسٹیج کیا اور پھر کنک تارہ، شریف بدمعاش چلتا پرزہ وغیرہ ڈرامے پیش کیے۔

محمد علی مراد لکھنوی نے شیکسپیر کے کنگ لیئر کے ترجمے کے علاوہ علی بابا چالیس چور عرف قسمت کا خواب وغیرہ لکھے۔

عبداللطیف شاد نے آہ مظلوم اور دوسرا ڈراما جنون وفا لکھا۔

سرفروش اور تاجدار جوگن بھی انہیں کے ڈرامے ہیں۔

پنڈت نرائن پرشاد بے تاب بناری نے قتل نظیر (جو دلی کی ایک طوائف نظیر جان کے قتل کے بارے میں تھا)، اسٹیج کیا۔ 1901 میں الفریڈ تھیئٹر یکل کمپنی نے اس ڈرامے کو اسٹیج کیا تھا۔ تھیئٹر ختم ہوا تو فلمی دنیا میں، پرتھوی تھیئٹرز بمبئی کے لیے 1944 میں ڈراما شکنتلا لکھا گیا اور رنجیت مووی ٹون کے لئے دھارمک کہانیاں لکھی گئیں۔ کرشن سداما اور گنیش جنم بھی لکھے۔ اردو سے زیادہ ان کے ہندی ڈرامے مقبول ہوئے وہ اردو کے ساتھ عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت کے بھی ماہر تھے۔

بمبئی کی مختلف کمپنیوں نے عبداللطیف شاد کے ڈرامے اسٹیج کیے اور انہیں ''فطرت نگار'' اور ''لسان العصر'' کے خطاب دیے۔

اس طرح ڈراما تدریجی منازل طے کرتا رہا۔ ان ڈراموں میں شعروادب کی گل کاریاں تھیں۔ تکنیک کے پہلوؤں کو اہمیت دی گئی۔ مکالے نظم کے ساتھ نثر میں بھی لکھے گئے۔ مغربی ڈراموں کے ترجمے پیش کیے گئے۔ اردو ڈراموں کے اسلوب میں سلاست وروانی آئی۔ اور ایسے میں آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں نے شہرت پائی۔

آغا حشر کاشمیری:- 1889 کو بنارس میں پیدا ہوئے۔ اور یہ اردو کے شیکسپیر کہلائے۔ یہ ایک اچھے شاعر بھی تھے۔

حشر کے ہندی ڈراموں میں سیتا بن باس زیادہ مشہور ہوا۔ سورداس اور گنگا ترن ان کے دوسرے ہندی ڈرامے تھے۔ البتہ بھیشم نامکمل رہا۔

حشر نے ڈراموں کو فنی لوازم سے آراستہ کیا۔ پلاٹ جاندار اور انداز بیان شاعرانہ رہا۔ مکالمے لاجواب ہوتے۔ کرداروں کو پیش کرنے میں کمال حاصل تھا۔

خوب صورت بلا، شہید ناز، اسیر حرص ڈرامے لکھے۔ سورداس۔ یہودی کی لڑکی مشہور ہوئے۔ آنکھ اور آنکھ کا نشہ، شیر کی گرج، رستم و سہراب اور کئی ایک ڈراموں کے خالق آغا حشر کاشمیری کا انتقال 1935 میں ہوا۔

حشر اپنے دور کے بہترین ڈراما نگار تھے۔ اس دور میں اور بھی کئی ڈراما نگار ابھرے لیکن جو شہرت آغا حشر کے حصے میں آئی وہ انہیں اردو ڈراما نگاری میں ایک مستقل یادگار کی صورت میں پیش کرتی ہے۔

میر عباس کے طبع زاد ڈرامے، نازاں دہلوی کے نیم تاریخی اور اسلامی ڈرامے حور عرب، سلطانہ چاند بی بی وغیرہ نے شہرت پائی، آرزو لکھنوی کا ڈراما متوالی جوگن اور چراغ توحید نے مقبولیت حاصل کی۔

دھیرے دھیرے تھیئٹر کے انحطاط کی وجہ سے فلمی دنیا کی طرف اکثر ڈراما نگاروں کا رجحان ہوا۔

شروع بیسویں صدی میں الفریڈ کمپنی نے حکیم احمد شجاع کا ڈراما اسٹیج کیا۔ امراؤ علی کا البرٹ بل، ہملیٹ کا ترجمہ جہانگیر، اظہر دہلوی کا سیاسی ڈراما بیداری (جسے اسٹیج کرنے کی اجازت نہ ملی)۔ رومیو جولیٹ کا ترجمہ معشوقہ فرنگ، پنڈت سدرشن کے کالجوں کے لئے لکھے ڈرامے جیسے پتھروں کا سوداگر اور اندھے کی دنیا وغیرہ ڈراموں کے علاوہ شوق قدوائی کے میکفرسن ولوی اور قاسم و زہرہ جنگ روس و جاپان جسے ظفر علی خاں نے لکھا، سجاد حیدر کے ترکی ڈراموں میں بلندی اور نئے رجحانات کو برتنے کا شعور ملتا ہے۔

اکثر ڈراما نگار فلمی دنیا سے وابستہ ہونے لگے۔ کتابی ڈرامے لکھے گئے۔ گیت، مکالمے لکھ کر فلمی دنیا سے وابستہ ڈراما نگاروں نے ایک انفرادیت حاصل کی اسٹیج کو نئے رجحانات سے مانوس کرانے کے لئے نئے طور کے ڈرامے لکھے۔ ترجموں کے علاوہ سوشل، تاریخی، سیاسی، طنز و مزاح سے بھرے ڈرامے لکھے۔ جیسے زود پشیماں، پردۂ غفلت، جھانسی کی رانی، کربلا، انارکلی، تعلیم زدہ بیوی وغیرہ وغیرہ۔

یک بابی ڈرامے:۔

پہلے ترجمے پیش کیے گئے، پھر دوسرے موضوعات بھی برتے گئے۔ اوپیندر ناتھ اشک اور دوسرے ڈراما نگاروں نے اس صنف میں ڈرامے لکھے۔ یونانی، ڈرامے کے درمیانی وقفوں کو پر کرنے کے لئے اس صنف کو استعمال کرتے تھے۔ بعد میں یہ ایک مستقل ڈرامے کی شکل اختیار کر گیا۔ کرشن چندر کا مس بیلا باٹلی والا، خواجہ سرا اور دوسرے کئی ڈرامے اس ضمن میں آتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے:۔

ڈرامے کو دیکھ کر اور سن کر بھی لطف لیا جانے لگا اور ہر ایک مستقل فن کی حیثیت سے مقبول رہے۔ منٹو، اوپیندر ناتھ اشک، شوکت تھانوی، عصمت چغتائی، راجہ مہدی علی خاں، کرتار سنگھ دگل وغیرہ کامیاب ڈراما نگار رہے ہیں۔

ٹیلی وژن ڈرامے:۔

ٹیلی وژن ڈرامے کی پیش کش کے طریقے ریڈیو ڈرامے سے علیحدہ ہیں۔ ''ٹی وی ڈراما وہ ہے جو اسٹیج کے لئے لکھا جائے اور فلم کی طرح سکرین پر پیش کیا جائے...صرف ایک جگہ بیٹھے بیٹھے یا کھڑے کھڑے مکالمہ ادا کرنا ریڈیو ڈرامے کے دائرہ عمل میں تو شامل ہے مگر ٹی وی ڈرامے کے لئے عیب ہے''۔

اسٹیج :۔قدیم ہندوستان میں شاہی محل کی سنگیت شالائیں اسٹیج کے طور پر استعمال کی جاتی تھیں۔ واجد علی شاہ کے رہس شاہی اسٹیج پر کھیلے گئے۔

امانت کی اندر سبھا کا اسٹیج عوامی اسٹیج تھا۔
بنگال میں بھی ڈرامے اسٹیج کیے گئے۔
فلم ٹیلی وژن کے باوجود تھیٹر اب بھی مقبول ہے۔
آج اسٹیج کھلی فضا میں نکل آیا ہے۔
جدید تھیٹر قیمتی اسٹیج، سینری وغیرہ کی اہمیت سے نکل کر، اسٹیج کے ایکٹر کی فنی استعداد کو اہم مانتا ہے۔

اسٹیج پر پیش کیے جانے والے ڈرامے آج بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔

شروع بیسویں صدی میں تھیٹر کے زوال نے ادبی ڈراموں کو فروغ دیا ساتھ ہی ان سیاسی، سماجی اور معاشی حالات نے بھی ڈرامے کے فن کو متاثر کیا جن سے وہ عہد گزر رہا تھا۔ فنی اعتبار سے ڈرامے کی سطح کو بلند کرنے کی کوشش کی گئی۔ مرزا ہادی کا مرقع 'لیلیٰ مجنوں' محمد حسین آزاد کا 'اکبر'، پریم چند کا 'کربلا'، ماجد دریابادی کا 'زود پشیماں' اس کی مثالیں ہیں۔

نئے تعلیمی حالات اور انگریزی کے فروغ سے عوام میں جدید رجحانات کو برتنے کا ذوق بڑھا اب موضوع صرف عشق و محبت نہیں رہا عصر حاضر کے مسائل کو اہمیت دی گئی۔ اشتیاق حسین قریشی کا 'صید زبوں'، عابد حسین کا 'پردہ غفلت' اور محمد مجیب کا 'آزمائش' اس کی مثالیں ہیں۔

INDIAN PEOPLES THEATRE نے جدید طرز کے ڈراموں کو عام کیا۔ خواجہ احمد عباس کا ڈراما 'زبیدہ'، اور 'سرخ گلاب کی واپسی' بلراج ساہنی کا ''جادو کی کرسی'' نے ڈرامے کو ''حقیقت پسندانہ اسٹیج'' تک پہنچایا۔

ایپک ڈراما (Epic Drama) کے اثرات ہم تک بھی پہنچے۔ بریخت کے نظریات صرف یوروپی اور امریکی ڈراما نگاروں تک ہی نہ رہے، بلکہ ہمارے فن کاروں نے بھی بریخت کے تجربوں سے استفادہ کیا۔ اردو ڈرامے کا یہ نیا رجحان 1950 کے بعد سے ملتا ہے۔ ڈرامے کے اس نئے پہلو سے ہمارے ہاں کے جن ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے کا نیا افق بخشا ان میں حبیب

تنویر اور ڈاکٹر محمد حسن کے نام اہم ہیں۔ حبیب تنویر کا اسٹیج ڈراما 'آگرہ بازار' اور محمد حسن کا 'ضحاک' مشہور ہوئے۔ کمار پاشی، انور عظیم وغیرہ نے لایعنی ڈرامے پیش کیے۔

یوں اردو ڈراما، واجد علی شاہ کے رہس، اندرسبھا، پارسی تھیٹر، ریڈیو، فلم، ٹیلی وژن، جدید اسٹیج کی سرگرمیوں سے آج بھی مقبول عام ہے۔ منظوم ناٹک کے بعد مکالمے نثر میں لکھے گئے۔ پارسی تھیٹر، آغا حشر کاشمیری کا دور اردو ڈرامے کا ترقی یافتہ دور تھا۔

ڈرامے کے فن کو برتنے میں چند باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے۔

ڈراما حرکت و عمل کا نام ہے۔ ''ڈرامے کا ایک اور خاص مقصد ہوتا ہے اور وہ ہے قیام و استحکام کا تاثر اور اسی تاثر کے لئے تکنیک کی ضرورت پڑتی ہے''۔ پلاٹ، کردار نگاری، حرکت و عمل، تصادم، مکالمے، نقطۂ عروج اور اسلوب کے حسن سے ڈراما ترتیب پاتا ہے۔

''ڈرامے کے عمل تعمیر کو پلاٹ کہا جاتا ہے''۔

پلاٹ کی ابتدا کش مکش سے ہوتی ہے اور ڈرامے کو انجام تک پہنچانے میں اس کش مکش کا حل ہماری مدد کرتا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا، وسط اور خاتمہ اس طرح مربوط ہو کہ ڈراما تسلسل کے ساتھ آگے بڑھے۔ پلاٹ کرداروں کے عمل اور رد عمل کو پیش کرتا ہے بعض ڈراموں میں کردار کے اعمال و افعال، اور بعض میں خارجی عمل پر زور دیا جاتا ہے۔

بیشتر ڈراموں میں ایک متوازی اور ذیلی پلاٹ ہوتا ہے۔ دوہرے پلاٹ Paralleism میں ذیلی پلاٹ اصل پلاٹ سے ہم رشتہ ہوتا ہے۔'' آغا حشر اور ان کے بیشتر ڈراموں میں دوہرے پلاٹ کی حیثیت مزاحیہ عنصر یا مضحک کی سی ہے۔''

پلاٹ میں بہت سے واقعات و حادثات کا ذکر ہو سکتا ہے لیکن ضروری ہے کہ وہ ایک مرکزی خیال کی طرف لے جاتے ہوئے کش مکش کو حل کرنے میں مدد دیں۔ پلاٹ ایک ایسے عمل کو پیش کرتا ہے جو اپنی ایک سمت رکھتا ہو۔

قاری اور فنکار کا رویہ ایک ہی کہانی کو مختلف انداز میں دیکھتا ہے اور اس مواد کو مختلف انداز

سے برتا ہے۔

ڈرامے میں یہ ممکن نہیں کہ پلاٹ کو بری طرح پھیلایا جائے۔

پلاٹ کی ایک نوعیت وہ واقعات ہوں گے جو ہو چکے ہوں گے اور دوسری نوعیت وہ ہے جس میں کرداروں کی الجھن اور کشاکش کے حل تلاش کرنے کی کوشش کی جائے۔

''فارسٹر نے پلاٹ پر لکھتے ہوئے کرداروں کی اہمیت بتائی ہے۔اس کے نزدیک ''علت (Causality) کا عنصر اس کو عام واقعہ سے الگ کرتا ہے۔

''بادشاہ مر گیا اور پھر ملکہ مر گئی''۔ یہ ایک کہانی ہے'' بادشاہ مر گیا اور پھر ملکہ اس کے غم میں مر گئی'' یہ پلاٹ ہے اس میں وقت کی وہی ترتیب باقی رکھی گئی ہے لیکن علت کا احساس اس پر غالب آ گیا ہے۔ یا پھر یہ مثال کہ'' ملکہ مر گئی اور کوئی اس کی موت کا سبب نہیں جانتا تھا جب تک یہ انکشاف نہ ہوا کہ اس کی موت کی وجہ بادشاہ کی موت کا غم تھا''۔

اس پلاٹ میں اسرار کا عنصر بھی ہے جو ارتقا کے مزید امکانات رکھتا ہے۔

(ادب کا تجزیہ۔ابوالخیر کشفی)

بہر حال ہر پلاٹ کا اختتام اور کہانی کی ضروریات اس کے اپنے تقاضوں، کے مطابق ہوگا جس میں فن کار کا رویہ بھی شامل ہے۔

ڈرامے میں'' وقت کے سفر کی ترتیب'' فنی ضروریات کے تحت ہوتی ہے۔فن کار واقعات کو بیان کرتے کرتے تسلسل کو توڑ کر ماضی کی بات کرنے لگتا ہے جسے فلیش بیک (Flsah back) کہتے ہیں اور کبھی آنے والے واقعات کی بات کی جاتی ہے۔اس طرح پلاٹ ایک ایسا بیانیہ ہے جس کے واقعات میں تاریخی ترتیب کا ہونا ضروری نہیں۔

غیر متوقع موڑ (Suspense):- ڈرامے کا کوئی واقعہ یا جملہ اس غیر متوقع موڑ کا باعث بن سکتا ہے۔ جیسے انارکلی میں سلیم کے باغیانہ رجحان اور گستاخانہ رویے پر اکبر کا ردعمل۔ بعض پلاٹ میں غیر متوقع اختتام (Twist) بھی ہوتا ہے۔

تصادم اور کش مکش :- افراد کی بھی ہوتی ہے اور نظریوں کی بھی۔ عمل اور ردعمل سے ڈرامے میں کش مکش اور تصادم کو راہ ملتی ہے۔ یہ تصادم شخصیتوں مختلف تہذیبوں، قوموں کا ہوسکتا ہے۔ اور انجام حزنیہ، طربیہ دونوں ہوسکتا ہے۔ دو حقیقتیں جیسے نفرت ومحبت، رنگ ونسل، طبقاتی درجہ بندی کے باہمی ٹکراؤ کا نام تصادم ہے۔ اور تصادم کی انتہا ڈرامے کا نقطۂ عروج (Climax) ہے۔ اینٹی کلائمکس (Anti Climax) بھی کہانی کا انجام ہوسکتا ہے۔

نقطۂ نظر :- فن کار اپنے نقطۂ نظر کو اپنے کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ نقطۂ نظر کی ایک شکل ''شعور کی رو'' ہے۔

ڈرامائی کنائے :- صرف لفظ نہیں بلکہ بولنے والے کے احساسات بھی ہیں۔ مکالمے واقعات کو ساتھ لے کر چلتے ہیں اور کہانی متوازی طور پر آگے بڑھتی رہتی ہے۔ مکالمے کردار کی سطحوں کو منکشف کرتے ہیں۔ مختصر، فکر اور جذبے میں ڈوبے مکالمے کرداروں کی شخصیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ مکالموں کی جانداری ڈرامے کو دلچسپ بناتی ہے۔

''بعض لوگ باتیں کم کرتے ہیں کام زیادہ، بعض باتیں زیادہ کرتے ہیں کام کم، اور بعض باتیں بھی کرتے ہیں اور کام بھی۔ ان تینوں حالتوں میں موخرالذکر حالت زیادہ انسانی ہے لہٰذا ڈرامے کے قریب بھی کہ اس میں ''عمل'' بھی ہے۔ حرکت بھی اور مکالمہ بھی۔ واقعہ تو یہ ہے کہ ان عناصر ثلاثہ کا مجموعی نام ''ڈراما'' ہے۔

(از۔ فصیح احمد صدیقی)

زبان بیان کی نزاکت، صوتی آہنگ، الفاظ کی تکرار، کردار کی شخصیت اور ڈرامے کے عمل کو محسوس کراتی ہے۔ مکالموں کے ادا کرنے کا انداز، ٹھہراؤ، لہجے کا اتار چڑھاؤ یہ سب ڈرامے کو کامیاب بناتے اور اس کے عمل کو محسوس کراتے ہیں۔ لفظ لفظ میں فن کار کی ذات رچی بسی ہوتی ہے۔ اور یہ اس کے فنی کمال کا بھرپور اظہار ہے۔

خود کلامی :- ذہنی تذبذب، الجھن، اور کشاکش سے نکلنے کا کوئی راستہ نہ پانے کی وجہ ہے۔

نقطہ عروج :- واقعات و سانحات، ان کے مد و جزر، ان کے نشیب و فراز، ایک غیر متوقع موڑ دیتے ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں نقطہ عروج ایک فیصلہ کن موڑ ہے۔

عمل و حرکت :- کا سلسلہ نقطہ عروج تک جاری رہے تاکہ دیکھنے والے کی دلچسپی باقی رہے۔

آخری تذبذب (Final Suspense) :- جب کردار دوراہے پہ کھڑے سوچ رہے ہوں کہ وہ کس سمت آگے بڑھیں۔

کردار :- صورت واقعہ کو پیش کرنے کا وسیلہ ہیں۔ ڈراما میکبتھ کی عظمت میکبتھ کے قتل کرنے میں نہیں بلکہ میکبتھ کے اپنے کردار میں ہے''۔ کرداروں کے جذبات، ولولے، مزاج، محرکات کہانی کو انجام تک پہنچاتے اور واقعات کو مربوط کرتے ہیں۔ کردار کی گفتگو، حرکات و سکنات مجموعی تاثر کو برقرار رکھتی ہیں۔ کردار خود انکشافی اور توضیحی ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں کرداروں کا انتخاب، ارتقا اور ان کی تکمیل ضروری چیز ہے۔ کردار کی تمام تر شخصیات شروع سے آخر تک اپنی کسی نہ کسی نئی کروٹ سے ہمیں آشنا کرتی اور دیکھنے سننے والے کو یہ احساس دلاتی ہے کہ اس کو پہچانے، اس کی تہ در تہ شخصیت سے واقف ہوں۔ کرداروں کی حرکات و سکنات ان کی شخصیت کو ظاہر کرتے ہیں اور ان کا طرز عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس مخصوص ماحول میں اور واقعات کی مخصوص فضا میں یہ کردار جذباتی، نفسیاتی مسائل، اس مخصوص طبقے کا انداز فکر، ان کے سماجی رتبے، ماحول، اور موقع محل کی مناسبت سے یہ کردار یوں ہی پیش آسکتے تھے۔ اس فضا میں ڈھل سکتے تھے۔ یوں ہر کردار اداکار بھی ہوتے ہیں۔ اس لئے اسٹیج اور اس کے مسائل کو دیکھنا پڑتا ہے۔ ڈرامے کے کردار مکالموں کو صرف زبان سے نہیں ادا کرتے بلکہ انہیں اپنے عمل سے پیش کرتے ہیں۔

زندگی کی تضاد کاریاں، نظریے کا تصادم سلیم کو اکبر سے ٹکراتا ہے، شہنشاہ اکبر کے جلال کی تپش سے رقص نشاط آرزو جلوہ طوق و سلاسل بن گیا۔ ڈرامے کا ایک مکمل اور بھرپور کردار دلآرام جو محبت، انتقام ہر سطح پر محرک ہے۔ اس جذباتی تلاطم کو، ذہن کی الجھنوں اور انسانی رشتوں

کی ناہمواریوں کے پیش نظر جشن نوروز میں آئینے کی تنصیب سے ، دو تاروں کو ٹکرانے میں کامیاب ہے۔

سوال یہ بھی رہا کہ انارکلی کا مرکزی کردار کون ہے۔ امتیاز علی تاج کا کہنا ہے کہ مرکزی کردار سلیم بھی ہوسکتا ہے۔ اور اکبر اعظم بھی۔

''ایک جواب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ تینوں کردار، ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں یا کم سے کم سلیم اور اکبر اعظم دونوں مرکزی کردار ہیں۔ کیونکہ وہ دو مخالف نظریوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ایک چاہتا تھا کہ سلیم کو ایک جیالے سپاہی کے روپ میں دیکھے نہ کہ ایک کنیز کو دل دے بیٹھے۔ سطوت شاہی نے محبت کی قربانی اپنا فرض جانا، دوسرا ایک عاشق مزاج شہزادہ، سطوت شاہی سے نالاں۔

یہ تضاد اس ڈرامے میں پیش ہے۔

جدید ڈراموں میں کوئی ایک ہیرو یا مرکزی کردار نہیں ہوتا۔ کئی کردار کئی طریقوں سے ایک دوسرے سے وابستہ ہوتے ہیں۔

طربیہ وحزنیہ :- خوشی وغم کی کہانی ہوتی ہے۔

میلوڈراما :- خلاف فطرت حالات وواقعات کی پیش کش، طویل مکالمے، جذبات کا طویل غیر ضروری بیان، جذبوں کے اظہار اور کشاکش میں Excessive Emotion کا ہونا۔

اوپیرا :- منظوم ڈراما، غنائیہ ہوتا ہے، چاہے وہ حزنیہ ہو یا طربیہ۔

ایپک تھیٹر اور اردو ڈراما :- تحریک کا سب سے بڑا ڈراما نگار جرمن کا برٹوٹ بریخت ہے جس نے یوروپی اور امریکی ڈراما نگاروں کو متاثر کیا۔ اس تحریک سے اردو کے ڈراما نگاروں نے بھی استفادہ کیا۔ ایپک تھیٹر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ڈرامے کے روایتی عنصر جیسے پلاٹ، تجسس، تقدیر کے بجائے دوسرے عناصر سے کام لیا جاتا۔ ان کا فلسفہ ایک بے تعلق اور غیر جانبدارانہ رویہ کا تھا اور مقصد دیکھنے والوں کے شعور کو پسند آنے کا تھا۔ خیالات سیدھے سادے

اور بلاواسطہ پیش کیے جاتے۔ڈاکٹرظہورالدین کے کہنے کے مطابق ''ایک تھیئٹر کے سامعین سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ ڈرامے کے اخلاقی مسئلہ کو بڑے غیرذاتی انداز میں سوچے اور پھر فیصلہ کرے اور یہ کہ سامعین کا جذباتی تفاوت (Emotional Alleanation) برقرار رہے۔ اس میں کورس، راوی، سلائڈ، فلم اشتہار اور موسیقی کا دخل ہوتا ہے۔

اردو میں بھی اس رجحان کے تجربے ہوئے۔ترقی پسند تحریک کے اشتراکی رجحان کے زیر اثر خواجہ احمد عباس نے 'میں کون ہوں' اور 'بیوہ'، عصمت چغتائی نے 'دھانی بانکیں' اور سردار جعفری نے 'یہ کس کا خون ہے' لکھا۔ یہ تجربے اور ان کا اسلوب ڈرامے کو عوام کے قریب لانے کا باعث ہے۔اس کا ایک تجربہ حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' ہے عطیہ نشاط کہتی ہیں '' آگرہ بازار کو پڑھنے اور دیکھنے کے بعد یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ حبیب تنویر نے اسٹیج پر آنے والے کرداروں اور تماشائیوں کے درمیانی فاصلے کو بالکل کم کرنے کی جو کوشش کی ہے اس میں مشہور جرمن ڈراما نگار بریخت کے تصورات کی آمیزش ہے''۔

بریخت کے ڈرامے اردو میں ترجمہ کیے گئے، مسیح الزماں اور حبیب تنویر نے انہیں اردو میں منتقل کیا اور Indian Peoples Theatres اور حبیب تنویر کے تھیئٹر نے اردو طبقے کو اس جدید نظریے سے متعارف کرایا۔ان میں 'آگرہ بازار' اور 'ضحاک' مشہور ہوئے۔

ارسطو کی دلیل کہ المیہ کو طربیہ اور طربیہ کو المیہ سے دور رکھنا چاہیے آج زیادہ قابل قبول نہ رہی۔آج کے فن کار ڈرامے میں دونوں عناصر کی بہ یک وقت موجودگی کو ڈرامے کے لئے لازم قرار دیتے ہیں۔ یہ عنصر ہمیں شیکسپیر کے ڈراموں میں بھی ملتا ہے۔ کنکسلیئر کا کامک ریلیف المیے کی شدت کو اور گہرا کرتا ہے۔آگرہ بازار میں بھی دونوں عناصر بہ یک وقت موجود ہیں۔آگرہ بازار کے ہر طربیے کے پیچھے کوئی نہ کوئی سماجی، اقتصادی المیہ نظر آتا ہے۔

ارسطو اور بریخت کے ڈراموں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جہاں ارسطو کا ڈراما کردار اور اداکار کو ایک کر دیتا ہے وہاں بریخت کا ڈراما ان دونوں کو نہ صرف دو منفرد شخصیتوں میں تقسیم کر کے

پیش کرتا ہے بلکہ انہیں ایک دوسرے سے دور بھی لے جاتا ہے۔

ڈراما ضحاک کے بارے میں ڈاکٹر محمد حسن کا کہنا ہے ''ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی کہ ——کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصل زندگی کا دھوکہ ہو اور انھیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں۔——نئی روایت جسے بریخت نے شروع کیا یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے کہ وہ ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں۔زندگی نہیں۔یعنی زندگی کے الیوژن کو توڑ دیا جائے ——عصری حقیقتوں کو پیش کرنا ہے۔جن سے اہل ہند ایمرجنسی کے دور میں دو چار ہوئے''

یونانی المیہ عام طور پر کورس سے شروع ہوتا تھا اور پروفیسر رج وے نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ''المیے کی ابتدا دراصل مرحوم اجداد کو خراج عقیدت پیش کرنے کے جذبے سے ہوئی''

حزنیہ:۔ ٹریجدی کا تعلق انسانی فطرت کے عمیق اور گہرے مگر حقیقت آشنا پہلو سے ہے۔زندگی کے مختلف شعبوں میں جو مصائب ظہور پزیر ہوتے ہیں۔انھیں عملی طور پر دکھا کر ہمدردی اور دل سوزی کے جذبات کو ٹریجیڈی کے ذریعہ متحرک اور مستقل کیا جاتا ہے۔یونان کے ڈراموں کا محور المیہ ہے۔

حزنیہ کبھی انجام میں دکھایا جا سکتا ہے کبھی درمیان میں حیرت وغم سے دوچار ہوتا ہے۔
ایک حزنیہ وہ جس میں انجام تک مسرت کا کوئی عنصر شامل نہیں ہوتا۔

دوسرا وہ جس میں ٹریجیڈی قصے کی اصل ہوتی ہے۔درمیان میں دیکھنے والوں کے لئے ہنسنے ہنسانے والی باتیں ہوتی ہیں مگر انجام المناک ہوتا ہے۔

خالص حزنیہ اچھے برے سب کردار کا انجام غم ناک ہوتا ہے۔

طرب انگیز حزنیہ:۔ رنج وغم کے تمام پہلوؤں کے باوجود انجام اچھا ہوتا ہے۔خالص حزنیہ اچھے برے سب کرداروں کا انجام غم ناک ہوتا ہے۔

حقیقت کا التباس:۔

(ILLUSION OF REALITY) کو المیے کی خامی اس لئے قرار دیا گیا ہے

کہ المیے کا مقصد حقیقت کا شعور پیدا کرنا ہے نہ کہ سوچنے سمجھنے کی صلاحیتوں کو سلب کر لینا۔

ڈارک کامیڈی:۔ (DARK COMEDY) المیہ اور طربیہ کے حدود کو توڑنے والے ڈرامے۔ گودو کا انتظار بیکٹ کا مشہور ڈراما ہے۔ یہ انتظار سے پیدا ہونے والی ناامیدی کے کرب کا اظہار ہے (Waiting for Go Dot) انسان کی زندگی کی بے معنویت جسے نہ موت پر اختیار ہے نہ زندگی پر۔

''لایعنی ڈراما نگار اس بات پر یقین رکھتا ہے کہ ہمارا وجود بے معنی و فضول ہے کیوں کہ ہم نہ صرف اپنی خواہش اور منشا کے بغیر پیدا ہو گئے ہیں بلکہ اپنی خواہش اور منشا کے بغیر مر بھی جاتے ہیں''۔ بیکٹ کا ڈراما گودو کا انتظار (Waiting for Go Dot)، انسان کی زندگی کی بے معنویت کا اظہار ہے۔ لایعنی ڈرامے کے شعوری تجربات کمار پاشی، انور عظیم اور زاہدہ زیدی نے بھی کیے اور اس طرح لایعنی ڈرامے کو اردو میں فروغ دیا۔

کمار پاشی کا سات یکبابی ڈراموں کا پہلا مجموعہ 'جملوں کی بنیاد' ۱۹۷۴ میں شائع ہوا۔ اسی میں ایک اور عنوان شامل کر لیا گیا اور 'اندھیرے کے قیدی' کے نام سے چھپا۔

جملوں کی بنیاد کے بارے میں خود کمار پاشی کا کہنا ہے کہ

''زندگی کے اس عظیم ڈرامے میں ہم سب ہمہ وقت اداکاری کرتے ہیں۔ گھر میں، باہر، والدین سے، بیوی بچوں سے، دوستوں سے اور یہاں تک کہ اپنے آپ سے بھی۔ اس کڑوی سچائی کو مان لینے میں کیا حرج ہے کہ ہم جو آپس میں مل جل کر، لڑ جھگڑ کر اچھی بری زندگی جی رہے ہیں صرف اداکاری کر رہے ہیں''۔ (جملوں کی بنیاد، آئینہ نما۔ کمار پاشی)

کمار پاشی کا یہ کہنا کہ ہم صرف اداکاری کر رہے ہیں، زندگی کی لامعنویت اور ذات کی منافقت کی طرف اشارہ ہے۔

لایعنی ڈرامے کی ایک اور مثال انور عظیم کا ڈراما '' آوازوں کے قیدی'' ہے۔ زاہدہ

زیدی کے ڈرامے ''چٹان''، ''دل ناصبور دارم'' اور ''دوسرا کمرہ'' وغیرہ لایعنی ڈرامے کے تحت تخلیق کیے گئے ڈرامے ہیں۔

ان ڈراموں میں نہ واقعات کی منطقی تنظیم ہوتی ہے۔ نہ منطقی آغاز وانجام۔ المیہ اور طربیہ کی روایتی تقسیم نہیں ہوتی۔ کرداروں کا اذیت ناک کرب، جبر جو بے معنویت کے احساس کو ابھارتا ہے۔ انہیں یہ بھی یقین نہیں کہ ان کی گفتگو، حرکات شعوری عمل کا نتیجہ ہیں یا کسی جبریت کا اظہار۔'' اس غیر یقینی صورت حال کو زیادہ سے زیادہ ابھارنا ہی درحقیقت لایعنی ڈرامے کا مقصد ہے''۔ لایعنی ڈراما نگار کے ہاں ''طربیہ کا موضوع بھی وہی ہے جو المیے کا ہے۔ یعنی آدمی کی نامعقولیت، جہالت اور کم مائیگی کی المیہ یا مزاحیہ دریافت''۔

یوروپی روایت ایپک تھیٹر اور لایعنی ڈراموں نے ہمارے ڈراما نگاروں کو متاثر کیا۔ بریخت اور بیکٹ کے اثرات قبول کیے گئے کلاسیکی اصولوں سے ہٹ کر لایعنی ڈراموں کے اصولوں کو برتا گئے، اور کامیاب ڈرامے پیش کیے گئے۔

طربیہ :۔

سنسکرت ڈرامے طربیہ پر ختم ہوتے ہیں۔ بقول جارج میریڈتھ ''مسکراہٹ فضائے زندگی میں معقولیت، انصاف اور صداقت کو حق بجانب ثابت کرتی ہے''۔ طربیہ خوشی ومسرت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ انجام خوش گوار، اور کردار خوش مزاج ہوتے ہیں۔ کلاسیکی طربیہ ڈرامے عقل پر حاوی نہیں ہوتے۔ رومانوی طربیہ ڈرامے تخیل اور جذبے کی رنگینی سے مزین ہوتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ شروع میں کلاسیکی طربیہ ڈرامے کا مرکزی موضوع رقص ہوتا تھا۔ اس میں حالات حاضرہ پر طنز، مذہبی رسومات اور معمولی مذاق بھی ہوتے تھے۔

وقت کے ساتھ ساتھ ان کی پیش کش میں تبدیلی آئی۔ تو کہانی اور کردار کو اہمیت دی جانے لگی۔ طنز ومزاح میں تمسخر کا عامیانہ پن کم ہونے لگا۔ کردار کے غیر متناسب الفاظ ہنسی مذاق کا موضوع بنتے۔ اس طرح ڈراموں میں مزاحیہ رنگ پیدا ہونے لگا۔ تخیل کی ضرورت سے زیادہ

رنگ آمیزی سے مزاحیہ انداز پیدا کرنے کی کوشش ہوئی۔ شیکسپیر کے طربیہ ڈراموں میں مسخرہ (Clown) ظرافت اور قہقہے بکھیرتا ایک پر خلوص کردار بن کر ابھرتا ہے۔ کالیداس کی شکنتلا میں کلاسیکی اور نوطربیہ ڈراما نگاری کے عنصر ملتے ہیں۔ طنز و مزاح کے عنوان بھی طربیہ میں شامل ہیں۔

طنزیہ ڈراما :- انسانی کمزوریوں اور خامیوں اور سماج میں مروجہ اخلاقی قدروں پر طنز کا ایک چھوٹا سا نمونہ دیکھئے۔ ڈراما ''بیٹی'' ـــــ انور سجاد۔

رشیدہ اور شیریں۔ دو سہیلیاں

شیدو :- میرا المیہ یہ ہے کہ میرے گھر میں خزانہ نہیں، سانپ ہے جو ہر آنے والے کی مسکراہٹ کو ڈستا ہے کہ پھر کوئی لوٹ کر نہیں آتا ـــــ مجھے نہیں ڈس لیتا کہ یہ قصہ پاک ہو میرا المیہ ہے کہ میں لڑکی ہوں۔

شیریں :- خیر یہ کوئی المیہ نہیں ـــــ لڑکی تو میں بھی ہوں۔

شیدو :- ہوں، فرق صرف اتنا ہے کہ جب تم پیدا ہوئی تھیں تو تمہاری ماں نے تمہیں سونے کی چوڑی پہنائی تھی اور میرے ابا کو شہد تک نہیں ملا تھا ـــــ میں نے گڑ چکھا ہے شیریں۔

کرشن چندر کا ڈراما ''دروازہ کھول دو'' سے لیا گیا ایک چھوٹا سا اقتباس ملاحظہ ہو۔

رام دیال کمل گنج بلڈنگ کا مالک جو
چاہتا ہے کہ صرف ہندو ذات کے اعلیٰ ہندو ہی
اس کے فلیٹوں میں کرایہ دار ہوں گے۔ دوسری
ذات کا اور کوئی نہیں۔

کمل کانت، رام دیال کا بیٹا، نئے
خیالات کا حامی، باپ کے ہر دوسرے مذہب
کے لوگوں کو فلیٹ دینے سے منع کرنے پر پوچھتا

ہے" آپ بھی تو غضب کرتے ہیں پتاجی۔ آخر
آپ اس بلڈنگ میں رکھیں گے تو کسے رکھیں
گے۔ ایک بیوی والا مسلمان آپ نہیں رکھیں
گے؟ اردو بولنے والا آپ کو پسند نہیں۔ قوالی سننے
والا آپ کو پسند نہیں .... پنجابی کو آپ نہیں
رکھیں گے۔ بنگالی کو آپ نہیں رکھیں گے۔ آخر
آپ رکھیں گے تو کس کو رکھیں گے اس گھر میں
ـــــ آدھا ہندوستان تو جات باہر کر دیا آپ
نے..."

آخر میں جب ایک کرسچین ڈاکٹر رام
دیال کی جان بچاتا ہے تو "وہ کہتا ہے کمل! اب
اس گھر کے سارے دروازے کھول دو ـــــ
کریم اللہ سائنس داں کو، اور آفتاب رائے کو اور
رنگا چاری کو اور ایڈورڈ کو اور سردار گورو دیال سنگھ کو
اب یہ گھر اکیلے پنڈت دیال کا نہیں یہ گھر سب کا
ہے" ـــــ قومی یکجہتی پر لکھا کرشن چندر کا یہ
طنزیہ ڈراما کافی مقبول رہا۔

ٹیگور، ابسن اور شکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے کیے گئے۔ نور محمد اور نور الٰہی نے بھی مولیئر، شلر کے اچھے ترجمے دیئے۔ محمد مجیب نے خانہ جنگی لکھی، ابراہیم جلیس اور خواجہ احمد عباس کے ڈرامے مشہور ہوئے۔ بیگم قدسیہ زیدی کا آذر کا خواب، (ترجمہ) کافی مقبول ہوا اور اسٹیج پر کئی مرتبہ پیش کیا گیا۔ بیگم قدسیہ زیدی نے بچوں کے لئے بھی ڈرامے لکھے جیسے" چچا چھکن" ڈاکٹر ذاکر

حسین کا ڈراما ''دیانت''، عابد حسین کا ''شریر لڑکا''، ہاجرہ مسرور کا ''نوری خالہ''، محمد حسن کا ''محل''
وغیرہ ڈرامے ہمارے ادب کا سرمایہ ہیں۔ (اطہر پرویز)

ڈاکٹر محمد حسن نے ''میرے اسٹیج ڈرامے'' لکھے۔

سیاسی ڈراموں میں، نیاز فتح پوری کا جھانسی کی رانی، صفیر علی خاں کا تولہ بھر ریڈیم۔

سوشل ڈراموں میں، زود پشیماں حبہ خانم، پردہ غفلت اور

طنزیہ ومزاحیہ ڈراموں میں فضل حق قریشی کا تعلیم زدہ بیوی، چغتائی نوٹنکی کا مرزا جنگی وغیرہ مشہور رہے۔ غرض، بھانڈوں کی نقلیں، سوانگ اور لیلائیں۔ شاہی اسٹیج، اندر سبھا، پارسی تھیٹر، حشر کے ڈرامے، یک بابی ڈرامے، ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کے ڈرامے، جدید اسٹیج، وغیرہ نے اردو ڈرامے کے ارتقا میں بڑے خوب صورت رنگ بھرے۔ کچھ میں زیب داستاں والی بات ہی کیوں نہ ہو لیکن ان حوصلہ مندانہ تجربات کے تخلیقی اور ادبی اثرات ہمارے لئے زاد راہ ہیں۔

اردو ڈرامے کی تاریخ مختصر ہے۔ اس کم مائیگی کا اعتراف ضرور ہے لیکن یہ بے مائیگی نہیں۔

ایک سوال یہ ہے کہ دوسری اصناف سخن کے مقابلے میں اردو کا دامن قابل قدر ڈراموں سے خالی کیوں ہے۔ اس کی کئی وجوہات ہیں۔ ایک تو یہ کہ سارا رجحان شاعری اور مشاعروں کی طرف تھا۔ امتیاز علی تاج کا کہنا ہے ''بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو ڈرامے کا آغاز غلط طریقے سے ہوا اگر اس کا آغاز اندر سبھا کے راگ ناٹک کی بجائے معاشرتی یا کم از کم کسی ایسے دوسرے ڈرامے سے ہوتا جس میں موسیقی زیادہ دخل نہ رکھتی تو غالباً ہمارے ڈرامے اور تھیئٹر کی تاریخ بہت مختلف بنتی۔ واجد علی شاہ کے زمانے میں اندر سبھا کا راگ ناٹک لکھے جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں کے سامنے پیش کرنے کے لئے ایسے ایکٹروں کی ضرورت پڑ گئی جو گانے بجانے کے فن میں مہارت رکھتے تھے اور یہ طبقہ عام طور پر پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا اگر ہمارے ڈرامے اور تھیئٹر کا آغاز مثلاً السٹن کے کسی ڈرامے کے ترجمے سے ہوتا اور اس میں ہمارا کوئی اہم معاشرتی مسئلہ اپنی

پوری ٹریجڈی کے ساتھ لوگوں کے سامنے آتا تو غالباً سرسید کے زمانے میں ڈراما اور اسٹیج کو معاشرتی مسائل کی طرف توجہ دلانے کا ایک اہم ذریعہ قرار دے دیا جاتا''۔

''بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ہمارے ہاں تھیئٹر کے مقبول نہ ہونے کی بڑی وجہ فلموں کی مقبولیت ہے اگر اس سے یہ مراد ہے کہ تھیئٹر اور فلم دونوں ایک ساتھ کامیاب نہیں ہو سکتے۔ تو ان کا خیال غلط ہے۔ یورپ اور امریکہ میں لاکھوں سنیما گھر ہوں گے لیکن ان کے ساتھ ساتھ تھیئٹر بھی ہیں جو مقبول ہیں۔ ہمارے ہاں اگر آج تک کوئی قومی تھیئٹر قائم نہیں ہوا تو اس کی کئی وجوہات ہیں ایک وجہ یہ کہ تھیئٹر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں رہا جو اس کی فنی حیثیت اور امکانات سے واقفیت نہ رکھتے تھے یا جنہیں کوئی عملی تجربہ حاصل نہ تھا'' (ماہ نو۔ کراچی) امتیاز علی تاج

''اگر اندر سبھائیں قدرتی راستے پر چل کر ترقی کی منزلیں طے کرتیں تو اردو میں ایک خالص ہندوستانی اسٹیج وجود میں آ گیا ہوتا اور آج جو اردو میں ڈرامے کی کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے وہ نہ ہوتا''۔ (امتیاز علی تاج)

بقول عشرت رحمانی ''برصغیر میں تھیئٹر کی روایت کو آگے بڑھانے اور اسٹیج کو ترقی دینے کی کوئی منضبط اور شعوری کوشش و تنظیم موجود نہ تھی.... آزادی کے بعد جدید تھیئٹر کے قیام کی تدبیریں عمل میں لائی گئیں.....اور ڈرامے کی ترویج کے لیے مساعی بروے کار لائی جا رہی ہیں''۔ ''مسلم سلاطین نے فن تمثیل کو مذہبی وجوہ کی بنا پر درخورِ اعتنا نہ سمجھا'' (عشرت رحمانی)

ہمیں اردو ڈراما اور اردو تھیئٹر کی ضرورت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے تاکہ ہم عوام کو ان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل سے آگاہ کر سکیں۔

تدریس ڈراما

ڈراما یونانی لفظ ڈراؤ سے مشتق ہے جس کے معنی عمل کے ہیں۔

ڈراما اپنے میں کہانی کا عنصر لئے ہوئے ہونے کے باوجود دوسری اصناف جیسے داستان،

ناول،افسانے سے۔فنی طور پر کن معنوں میں مختلف ہے۔ یہ بات طالب علموں کے ذہن نشین کرانی چاہیئے۔ ڈراما اور اسٹیج لازم وملزوم ہیں۔ البتہ کچھ ڈرامے ایسے بھی ہیں جو اسٹیج نہیں کیے جاسکتے۔آج اسٹیج ڈرامے کی تکنیک کافی بدل گئی ہے اور لباس اور اسٹیج کی ترتیب بھی ۔ یہ بتانا ضروری ہے کہ اسٹیج پہلے کیسا ہوتا تھا اور اب اسٹیج کی تکنیک اتنی ترقی پاچکی ہے۔کہ پردے،سینری غیر ضروری بن گئے ہیں اور بقول ڈاکٹر محمد حسن اب ''ٹرک گاڑیوں کے پٹ کھول کر اسٹیج بنادیا جاتا ہے......تماشائیوں کی صف سے لوگ اٹھ اٹھ کر ڈرامے میں حصہ لینے لگتے ہیں۔اور پورا تھیئٹر ہال ہی اسٹیج بن جاتا ہے''۔ ڈرامے کے کردار اداکار بھی ہوتے ہیں اس لئے اسٹیج اور اس کے مسائل کو دیکھنا پڑتا ہے۔ڈرامے کے مرکزی خیال کی وضاحت ہو ممکن نہیں اس لئے کہ ڈرامے میں پلاٹ کو بہت زیادہ پھیلایا نہیں جاسکتا۔ جب کہ ناول نگار اپنے کینوس کو جتنا چاہے پھیلا سکتا ہے۔

ڈراما پلاٹ اور کرداروں کی کل پیش کش دراصل رنگ،آہنگ،صوت،روشنی اور سایوں کے سہارے ہوتی ہے۔اس لیے مرکزی خیال کے ساتھ ساتھ اس تناظری فضا اور عہد کو بھی پیش کریں جس میں ڈراما تخلیق ہوا ہے۔واقعات جہاں ترتیب پاتے ہیں ان کا تعین کریں اور اس مرکزی تاثر کو جو واقعات، کی شیرازہ بندی کرتا ہے بتائیں......مرکزی تاثر یعنی وہ خیال جس کو ڈراما نگار، ناظرین تک پہنچانے کے لئے واقعات پیدا کرتا ہے۔مکالمے لکھتا ہے اور کش مکش کو تصادم کے ذریعے بتانا چاہتا ہے۔ان میں کرداروں کے''ڈرامائی وُرود اور خروج'' بھی شامل ہیں۔جیسے پہلے سین میں انارکلی کا داخلہ۔مرکزی قدر کی بنیاد پر ہم یہ فیصلہ کرپاتے ہیں کہ یہ ڈراما طربیہ ہے یا المیہ یا طربیہ اور المیہ دونوں عناصر سے بنا ہے۔

جہاں تک واقعات کا تعلق ہے اس کو کردار اور مکالموں کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے تاکہ یہ اندازہ ہوسکے کہ کشمکش کب تصادم کی شکل اختیار کرتی ہے اور یہ بھی کہ کس طرح شخصیت کے تناؤ مختلف واقعات وسانحات کے ٹکرانے سے تصادم کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔اس بات

کی بھی وضاحت ہو کہ ڈراما نگار ڈرامے کے مجموعی تاثر کو کس پیرایۂ بیان میں پیش کرتا ہے۔ تاکہ حقیقت پسندی اور رومانیت کا فرق واضح ہو جائے جیسے انارکلی کی سہمی محبت اور سلیم کے جذبے کی سرشاری نے انہیں کس راہ پہ ڈالا ہے۔ کردار اپنی گفتگو اور مکالموں سے پہچانے جاتے ہیں۔ ڈرامے کے کردار مکالموں کو صرف زبان سے ادا نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے عمل سے بھی پیش کرتے ہیں۔ جب کہ ناول میں گفتگو سے کردار کی شخصیت ظاہر ہوتی ہے۔

مکالمے نہ صرف اس کردار کی شخصیت کو ظاہر کرتے ہیں بلکہ اس صورت حال کو بھی بتاتے ہیں اور یہ مکالمے اپنا ایک مجموعی تاثر بھی رکھتے ہیں مکالموں کے یہ ٹکڑے ایک باہمی رشتے میں منسلک ہوتے ہیں جو آگے چل کر ڈرامے کے مجموعی تاثر کو کامیاب بناتے ہیں اور اس کو نقطۂ عروج تک پہچانے میں مدد دیتے ہیں۔ مثلاً انارکلی میں کنیزوں کی باہمی گفتگو جو شروع ڈرامے میں بتائی جاتی ہے۔

مکالموں کا لہجہ ڈرامے میں محبت، رقابت، جلال، ممتا، دوستی کے ہر جذبے کی عکاسی کرتا ہے۔ جیسے انارکلی میں لہجے کے اعتبار سے، فضا کے اعتبار سے دلآرام، سلیم، اکبر، رانی، بختیار کے مکالمے اور ان کی ادائیگی۔ مکالموں کو کبھی کبھی ادھورا چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یا دوسرے کے مکالموں کو بیچ سے کاٹا جاتا ہے۔ ڈرامے کے اس اسلوب سے طالب علموں کو آگاہ کیا جائے۔ اوقاف ڈراموں کے مکالموں میں ضروری ہیں۔ مکالموں سے کردار کی کش مکش اور اس سے تصادم کی فضا تیار ہوتی ہے، واقعات ان میں رنگ بھرتے ہیں۔ جیسے اکبر کی محل سرا محبتوں، رقابتوں، ہمدردیوں اور سازشوں کی ایک بساط ہے جس میں مہرے اپنی اپنی چال چل رہے ہیں۔ دلآرام ستاروں کو ٹکرانے کی متمنی اور انارکلی اپنی پرچھائیوں سے بھی خوف کھانے والی، اکبر اپنے خوابوں کا رسیا، اور سلیم اپنی انارکلی کی محبت میں ڈوبا ـــــ ان رنگا رنگ شخصیتوں کے عمل، نظریہ اور ٹکراؤ سے، تصادم کی ایک فضا بنتی ہے۔ جیسے جشن کی رات پل بھر میں نادرہ کا انارکلی بن جانا آگے آنے والے تصادم اور نقطۂ عروج کی طرف اشارہ ہے۔ انجام صرف طربیہ ہو یا صرف المیہ، آج کا فن کار اس پر یقین

نہیں رکھتا۔ ایبک اور لایعنی ڈرامے اس کی مثال ہیں۔ یہ باتیں طالب علم کے ذہن نشین کرانا المیے سے بحث کرتے ہوئے ارسطو نے کہا ہے کہ'' کردار کے زوال کا بنیادی سبب اس کی ذات کے باہر کا کوئی خارجی یا اتفاقی واقعہ نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کی اپنی ذات کا ایسا پہلو ہونا چاہیے جو شخصیت کے توازن کو درہم برہم کرکے المیے کا سبب بنے۔ کرشنا کے Theory of Laughter کے نظریے کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس طرح پیش کیا ہے'' ہر شخصیت دراصل مخالف اور متضاد عناصر کے درمیان ایک توازن سے عبارت ہوتی ہے......اسی لئے عام طور پر المیہ ڈراموں کے مرکزی کردار یعنی المیہ ہیرو شخصیت کے اعتبار سے عام شخصیتوں سے ممتاز اور عظیم نظر آتے ہیں۔ مثلاً میکبتھ اور ہیملیٹ (یا انارکلی) ۔لیکن ان عظیم شخصیتوں کے ساتھ یہ حادثہ رونما ہوتا ہے کسی خاص محرک واقعے کی بنا پر ان کی شخصیت میں مختلف اور متضاد عناصر کے درمیان پیدا کردہ توازن درہم برہم ہو جاتا ہے۔ مثلاً میکبتھ کے ہاں یہ توازن تین چڑیلوں کی پیشن گوئی سے، یا انارکلی میں، یا ہیملیٹ کا توازن اس کے باپ کی روح کی اطلاع سے درہم برہم ہو جاتا ہے''۔

''انارکلی المیہ کس کا ہے'' میں احتشام صاحب نے انارکلی کے المیے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

انارکلی میں اصل کش مکش کیا ہے؟

کیا یہ کہ سلیم انارکلی کو نہ پاسکا

کیا یہ کہ دلآرام نے اپنے مجروح پندار کا انتقام لینے کے لئے سلیم کا راز اکبر پر فاش کر دیا۔

کیا یہ کہ شہنشاہ باپ اور ولی عہد بیٹے کے تعلقات خراب ہو گئے ہیں جن کا اثر مغل حکومت کے استحکام پر پڑا۔

احتشام صاحب کا کہنا ہے کہ

یہ ڈراما سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا ہے

یہاں ایک باپ اور شہنشاہ کے درمیان کش مکش ہے یہ داخلی کش مکش بھی عمل اور مکالے سے نمایاں ہوتی ہے۔

یہ کش مکش شہنشاہیت اور محبت کے درمیان نہیں بلکہ معاشرتی ناہمواریوں کے درمیان ہے۔

گویا یہ ڈراما سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا المیہ ہے

(آج کل، ڈراما نمبر 1959)

امتیاز علی تاج کا کہنا ہے کہ

اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی لیکن انارکلی میں اتنی دل آویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لئے ناممکن تھا۔ (دیباچہ انارکلی)

جمیل جالی :-

کیا انارکلی کو ٹریجڈی کہا جا سکتا ہے؟

جہاں تک ٹریجڈی کا تعلق کرداروں سے ہوتا ہے تو ان کرداروں میں کوئی المیہ اثر (Tragic Effect) نہیں ہے۔ ہیرو یا ہیروئن میں جرأت، بہادری، اور چیز ازم چھو کر نہیں گزرا۔ وہ بے بس ہیں اور موت میں فرار ڈھونڈتے ہیں۔ ان کی محبت جذبات میں شکستہ ہے اور جذبات کی نوعیت ہماری روایتی اردو غزل کی طرح ہے''۔

غرض مندرجہ بالا بیانات اور ان سے اتفاق اور اختلاف سے قطع نظر یہ تینوں کردار اپنے اپنے طبقے کے نمائندہ اپنے اپنے کرب میں مبتلا ہیں جن کے لئے نجات کے سارے راستے مسدود ہیں۔

یونان نے بہترین ڈرامائی ادب پیدا کیا۔ اور یونانی ڈرامے المیے پر ختم ہوتے تھے۔

یونانی تھیٹر بہت سادہ ہوتا تھا۔ یونان اور ہندوستان میں ڈرامے کی نشوونما ایک ساتھ ہوئی سنسکرت ڈرامے طربیہ پر ختم ہوتے تھے۔ کیونکہ یہ اعلیٰ طبقے کی تفریح کے لئے تھے۔

ڈرامے کی تدریس کے دوران یہ بھی بتانے کی ضرورت ہے کہ ڈراما نگار اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کے لئے بکھرے حقائق کو کس طرح ترتیب میں لاتا ہے۔ ایک ہی کہانی مختلف انداز سے دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کی مثال ڈاکٹر ظہور الدین نے یوں دی ہے کہ ''کہانی سنڈریلا کو یوں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ کہ اگر لکھنے والا پری کے جادو کو اہمیت دے تو کہانی میں تحریک کا لمحہ وہ ہوگا جب پری پہلی بار سامنے آئی۔ اس کہانی کی جدید پیش کش میں تحریک کا لمحہ وہ ہوگا جب سنڈریلا نے شاہی محل کی محفل رقص کے بارے میں سنا اور اس کے دل میں شرکت کی خواہش پیدا ہوئی۔

ڈرامے کے کردار، ان کی زبان، مکالمے، نقطۂ نظر وغیرہ کو پڑھاتے سمجھاتے ہوئے ہمیں خود بھی اس ماحول اور فضا سے اچھی طرح واقف ہونا چاہیے جس میں یہ ڈراما لکھا گیا۔ کش مکش اور تصادم، سوچ کی اہمیت، تخلیے کی گفتگو، مکالمات کی برجستگی، اور ایسی ہی فن کی اور باریکیوں سے طالب علم کو واقف کرانا چاہیے۔ طالب علم کے لئے ڈراما پڑھتے وقت مکالموں کی ادائیگی میں سانس کا صحیح استعمال۔ صحیح مخارج وغیرہ کا خیال رکھنا مفید ہے۔

لہجے کے ادائیگی کا خاص خیال رکھنا چاہیے۔ کچھ مکالمے دھیمی آواز میں پڑھائے جائیں، جیسے عشقیہ، اور کچھ مکالمے اونچی آواز میں (جیسے آغا حشر کے ڈراموں کے مکالمے)۔ لہجہ کبھی تحکمانہ، کبھی فسردہ، کبھی شکست خوردہ بھی ہوتا ہے۔ مکالموں کے تقاضے کے لحاظ سے بات کی جائے تو اثر انگیز ہوتی ہے۔ انارکلی ڈرامے کے مکالموں میں لہجوں کی مختلف ادائیگی دیکھئے :

اکبر :- آہ! میرے خواب وہ ایک عورت کے عشوؤں سے بھی زیادہ ارزاں تھے۔ فاتح کی قسمت میں ایک کنیز سے شکست کھانا لکھا تھا۔

(شکست خوردگی)

ثریا :- ''تیمور کی نامراد اولاد، ہندوستان کے بزدل ولی عہد! میری بہن کی جان لے کر تو ابھی

زندہ ہے موجود ہے۔"   (طنز)

سلیم:- اس کی خبر حاصل نہیں کر سکے؟ تم سے کتنی مختلف بات! تم بختیار نہیں رہے؟ میرے دوست نہیں رہے؟ میں سلیم نہیں رہا تمہارا شہزادہ نہیں رہا۔ (بختیار کا ہاتھ چھوڑ کر سر جھکا تا ہے) ہاں احمق تو شہزادہ نہیں رہا۔ بختیار شہزادے کی خدمت بجالاتا تھا اب تقدیر نے منہ موڑ لیا۔ اسے سلیم سے ایک ذلیل قیدی سے کچھ سروکار نہیں رہا"۔

(شکست خوردگی)

انارکلی:- شہزادے! کنیز مذاق کا کیا جواب دے سکتی ہے۔ اس کا کام تو برداشت کرنا ہے خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے کر ڈالے۔

(مایوسی اور دکھ کی کیفیت)

ایسی اور بہت سی مثالیں ہیں جن سے ڈرامے میں لہجے اور اس کی ادائیگی کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔

اسٹیج ڈراموں، ریڈیو، فلم، ٹیلی وژن ڈراموں کا فرق سمجھاتے ہوئے دور جدید کے ایک تھیئٹر، لایعنی تھیئٹر کا ذکر بھی وضاحت سے کریں۔

تدریس کے لیے کوئی بندھے ٹکے قوانین نہیں ہوتے۔ یہ طالب علم اور استاد کے ذوق، سنجیدگی، اظہار و ابلاغ کی خوبی پر منحصر ہے کہ تدریس کے بنیادی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے کس طرح کوئی صنف کلاس میں پڑھی اور پڑھائی جائے۔

مہ نور زمانی

ناول ـــ تعارف، ارتقا اور تدریس

ناول ادب کی ایک اہم صنف ہے، زندگی کی عکاسی کرنے والے مسلسل قصے یا کہانی کو ناول کہا جاتا ہے، چنانچہ ناول کی کہانی کسی فرضی انسان کی زندگی سے متعلق فرضی واقعات کا تفصیلی بیان ہوتی ہے لیکن ان واقعات میں حیات و کائنات کی سچائیوں اور حقیقتوں کا پایا جانا لازمی ہے، اسی حقیقت نگاری کی بنیاد پر قصوں کو داستانوں کی بجائے ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ناول داستانوں کی طرح بے حد طویل نہیں ہوتا ہے، اس میں آسمان سے اترنے والی پریوں، ہوا کے دوش پر اڑنے والے جادوئی مسندوں، یا قدم بہ قدم رونما ہونے والے عجیب و غریب واقعات کی گنجائش نہیں ہوتی۔

ناول کی ابتداء سب سے پہلے مغربی ادب میں ہوئی۔ 1530ء کے بعد نشاۃ ثانیہ (Renaissance) کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ذہنی بیداری کے زیر اثر انسان دوست ادیبوں نے ایسے قصے لکھنے شروع کیے جن میں روایتی داستانوں کے برعکس آسمان کے بجائے زمین کے معاملات اور زندگی کے مسائل کو موضوع بنایا گیا۔ نئے ڈھنگ سے لکھے گئے یہ قصے پچھلے قصوں سے بالکل مختلف اور نرالے تھے، اسی لئے انھیں لفظ ''ناول'' کے نام سے پکارا جانے لگا جس کے لغوی معنی ''انوکھا'' یا ''نرالا'' ہیں۔

ناول کا بنیادی مقصد تفریح طبع ہوتا ہے لیکن دنیا کے مختلف ممالک نے اس کے ذریعے مختلف مقاصد کو حاصل کرنے کی کوششیں کی ہیں، مثلاً یورپ میں اس کے ذریعہ عہد وکٹوریہ کے سماج کی بھرپور عکاسی اور تنقید کی گئی۔ روس میں یہ جاگیردارانہ نظام کے خلاف ایک احتجاج رہا، اس کے ذریعہ کبھی سماجی بیداری اور معاشرتی انقلاب کی نشاندہی کی گئی، کبھی سیاسی مسائل کو زیر بحث لایا گیا، اور کبھی عملی مباحث کو تحریک دی گئی۔ ڈاکٹر محمد یٰسین کا خیال ہے کہ ''ناول میں شاعری، ڈرامے اور افسانے کی تمام خوبیاں بیک وقت جمع ہو سکتی ہیں اور خیالات و احساسات کے اظہار

کے لئے اس کا کینوس بے حد وسیع ہو سکتا ہے، اس میں معاشیات، سیاسیات، سماجیات، نفسیات، فلسفہ، جغرافیہ اور تاریخ سب کو پوری طرح سمویا جا سکتا ہے''۔ ایک انگریز نقاد سرجے ہیرشل کی رائے ہے کہ ''تہذیب کو رواج دینے میں ایک بہترین ناول سے بڑھ کر کوئی اور طاقتور ہتھیار ایجاد نہیں ہوا ہے''۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے ناول کی اہمیت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے ''اس کا مطمح نظر ادب برائے زندگی، اس کا موضوع انسان اور اس کا نظریہ فروغ انسانیت ہے''۔

ناول کا فن کہانی یا قصہ پلاٹ، کردار نگاری، جذبات نگاری، مکالمہ نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور زبان و بیان پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ تمام پہلو ناول کے اجزائے ترکیبی میں شمار کیے جاتے ہیں۔

کہانی یا قصہ :- ناول کی کہانی کے تانے بانے انسانوں سے وابستہ حقائق اور مسائل کے گرد بُنے جاتے ہیں، کہانی کسی واقعہ یا منظر یا صورت حال کے بیان سے اس طرح شروع کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچ لے، شروعات کے بعد ناول نگار قصہ کو مزید واقعات کی مدد سے پھیلاتا جاتا ہے، کبھی شروعات سے پہلے کی کڑیوں کو سامنے لاتا ہے اور کبھی شروعات کے بعد کی کڑیوں کو پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے مقصد اور نقطۂ نظر کی کامیابی میں مدد دینے والے واقعات کو اہمیت اور تفصیل کے ساتھ بیان کرتا ہے اور غیر ضروری واقعات کو معمولی انداز میں مختصراً پیش کر کے آگے بڑھ جاتا ہے، اس طرح کہانی ابتداء، ارتقاء اور عروج کی منزلوں سے گزرتی ہوئی اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔

کہانی پیش کرنے کے لئے عموماً تین طریقے اپنائے جاتے ہیں۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار خود اپنی زبانی قصہ گو کی حیثیت سے کہانی بیان کرتا ہے۔ مثلاً پریم چند کے ناول ''گوشۂ عافیت'' کی شروعات اسی طرح ہوتی ہے:

''شام ہو گئی ہے دن بھر کے تھکے ماندے بیل کھیتوں سے آ گئے ہیں، گھروں سے دھویں کے کالے بادل اٹھنے لگے ہیں، لکھن پور میں آج حاکم پرگنہ کی پڑتال تھی، گاؤں کے معززین دن

بھران کے گھوڑے کے پیچھے دوڑتے رہے تھے، جاڑا اگرچہ ختم ہو چکا ہے لیکن لوگ اس وقت عادتاً الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے ناریل پی رہے ہیں اور حکام کے طور طریق پر اپنے خیالات ظاہر کر رہے ہیں، لکھن پور بنارس شہر سے بارہ میل شمال کی جانب ایک بڑا موضع ہے، زیادہ تر کرمی اور ٹھاکر آباد ہیں، دو چار گھر نائیوں اور کہاروں کے بھی ہیں''۔

اکثر ناولوں میں یہی طریقہ اختیار کیا جاتا ہے، کہانی کی پیش کش کا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار کہانی میں حصہ لینے والے کسی فرد کی زبانی اس کی خود نوشت کے طور پر واقعات بیان کرتا جاتا ہے۔ کہانی کا ہیرو یا ہیروئن (صیغۂ متکلم) میں اپنی روداد پیش کرتے ہیں، یہ طریقہ دلچسپ اور ڈرامائی ہوتا ہے لیکن آسان نہیں ہے۔

کہانی کی پیش کش کا تیسرا طریقہ شروع سے آخر تک کہانی کو خطوط کی صورت میں پیش کرنے کا ہے، یہ نہایت مشکل طریقہ ہے، کوئی ماہر ناول نگار ہی اس میں کامیابی حاصل کر سکتا ہے، اس طریقہ کو زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔

پلاٹ :— پلاٹ ناول نگاری کا اہم جز ہے، کہانی میں پیش کیے جانے والے واقعات کی ترتیب کو ''پلاٹ'' کہا جاتا ہے۔ ناول کے واقعات فرضی ہونے کے باوجود انھیں قابل فہم انداز میں چستی اور فنکاری کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے، پلاٹ کو ریڑھ کی ہڈی کی سی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ واقعات کی ترتیب ایسی فنکاری اور چابکدستی سے کرنی ہوتی ہے کہ عمل اور ردعمل کی تمام کڑیاں فطری اور منطقی طور پر زندگی کی عام روش کے مطابق محسوس کی جاسکیں کسی قسم کی بیزاری یا مصنوعی پن کا احساس پیدا نہ ہونے پائے۔ اس طرح کے پلاٹ کو ''منظم پلاٹ'' کہا جاتا ہے۔ منظم پلاٹ نہایت مربوط اور جاندار ہوتا ہے، تقریباً تمام اچھے ناولوں میں پلاٹ کی یہ سبھی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ واقعات کی ترتیب میں ان باتوں کا خیال نہ رکھا جائے تو کہانی میں تسلسل اور دلچسپی پیدا نہیں ہوسکتی۔

ناول میں اگر واقعات بے ربطی کے ساتھ پیش کیے گئے ہوں تو ایسے پلاٹ کو ''غیر منظم''

کہا جاتا ہے۔ غیر منظم پلاٹ کمزور اور بے جان ہوتے ہیں۔

ناول کے تمام واقعات اگر ایک ہی قصہ سے وابستہ ہوں تو اسے ''سادہ پلاٹ'' کہا جاتا ہے، اس کے برعکس اگر ایک سے زیادہ قصے ہوں تو اسے ''مرکب پلاٹ'' کہا جاتا ہے، مثلاً مرزا رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں تمام واقعات امراؤ جان کی زندگی سے وابستہ ہیں۔ اس لئے یہ سادہ پلاٹ والا ناول ہے، اس کے مقابلے میں پریم چند کے ناول ''گئودان'' کے واقعات دو کہانیوں سے وابستہ ہیں، ایک دیہات کے کسان کی زندگی سے اور دوسرے شہر کی زندگی سے، اس لئے یہ مرکب پلاٹ پر مبنی ناول ہے۔

کردار نگاری :- کردار نگاری ناول نگاری کا ایک اور اہم جز ہے۔ ناولوں میں عمر، مذاق، مزاج اور عقل کے اعتبار سے کئی قسم کے اشخاص ملتے ہیں — جوان، بچے، بوڑھے، ہمدرد، شریف، دانشور، مہذب، ظالم، عیار، گنوار، بے وقوف وغیرہ۔ انسانی فطرت کے مختلف اختلافات بظاہر فرد کے مزاج اور اس کی فطرت پر مبنی دکھائی دیتے ہیں لیکن ان کا انحصار کئی داخلی عوامل کے علاوہ خارجی عوامل پر بھی ہوتا ہے۔ فرد کا گھریلو ماحول، اس کا خاندانی پس منظر، اس کی تعلیم و تربیت، دوست، آشنا، معاشی اور اقتصادی حالات تمام باتیں اس کی شخصیت کو بنانے میں حصہ لیتی ہیں۔ اس کے علاوہ وقت کے ساتھ ساتھ انسان کے جذبات اور خیالات بدلتے رہتے ہیں کبھی وہ اچھے سے بہت اچھا یا بُرے سے اچھا بن جاتا ہے تو کبھی بُرے سے بہت برا یا اچھے سے برا بھی بن جاتا ہے۔

ناول نگار کو کہانی میں کرداروں سے متعلق ان کی فطرت کے تمام پہلوؤں کو انجانے طور پر اجاگر کرنا ہوتا ہے، اسے نہ صرف اپنے کرداروں کے ظاہری حلیے اور سراپے کی تصویر کشی کرنی ہوتی ہے بلکہ ظاہر سے گزر کر ان کے باطن میں جھانکنا اور باطنی نزاکتوں اور تہہ داریوں سے قاری کو متعارف کرانا ہوتا ہے تاکہ اسے ان باتوں کا درک حاصل ہو کہ انسانی فطرت کیا ہے؟ کس لئے ہے اور یہ کس طرح بنتی یا بگڑتی ہے؟ ناول نگار کے اسی عمل کو ''کردار نگاری'' کہا جاتا ہے، اُس میں جتنی زیادہ فنی مہارت پائی جاتی ہے اتنی ہی فنی چابکدستی کے ساتھ وہ اس کو نبھاتا ہے، کرداروں

کے سراپے، ان کے چال چلن اور اعمال وافعال کے ذریعہ ہر مناسب موقع پر ان کی فطرت و ذہانت، ان کی تہذیب و مذاق، طبقے و مرتبہ وغیرہ کی وضاحت کرتا ہے۔اس معاملے میں اگر وہ ذراسی بے پروائی سے کام لیتا ہے یا انسانی فطرت وصداقت کونظرانداز کردیتا ہےتو کرداروں کے اعمال وافعال اوراس کی فطرت وقابلیت کے درمیان خلیج پیدا ہوجاتی ہے جوکمزور کردارنگاری کا ثبوت ہوتی ہے۔کردارنگاری میں کامیابی حاصل کرنے کے لئے ناول نگار میں باریک بینی، گہرے مطالعہ اوروسیع مشاہدے کی ضرورت ہوتی ہے۔

ناول نگار کبھی معاشرے کے چلتے پھرتے کرداروں کوجوں کا توں کہانی کا حصہ بنالیتا ہے اور کبھی انھیں مختلف روپ دے کراپنالیتا ہے، چنانچہ وہ کبھی نمائندہ کردار بن جاتے ہیں، کبھی علامتی اور کبھی اشاراتی۔

نمائندہ کردار کسی طبقہ کی مخصوص صفات کے علمبردار ہوتے ہیں، یہ صفات ان کے کل طبقے کی ترجمانی اور نمائندگی کرتی ہیں ۔ وکیل ، ڈاکٹر، سرمایہ دار، مزدور ، کسان، طوائف وغیرہ اس زمرے میں شامل کردار ہیں۔

علامتی کردار اُن کرداروں کو کہا جاتا ہے جن میں نئے ابھرتے ہوئے سیاسی یا معاشرتی رجحانات کی علامتیں پائی جاتی ہیں۔

اشاراتی کردار کسی واقعہ کے پس منظر کو بے نقاب کرتے ہیں یا کسی مخصوص بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔اشاراتی کردار زیادہ تر اصلاحی ناولوں میں ملتے ہیں۔

ای ایم فارسٹر نے کرداروں کی دوقسمیں بتائی ہیں ایک فلیٹ (Flat) جنھیں اردو میں ''سپاٹ یا نامکمل کردار'' کہا جاتا ہے اور دوسرے راؤنڈ (Round) جنھیں ''مکمل کردار'' کہا جاتا ہے، سپاٹ کردار ایسے کرداروں کو کہا جاتا ہے جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈگر پر چلتے ہیں، زندگی کے کسی موڑ پر ان کے رویے میں کوئی تبدیلی نہیں پیدا ہوتی ،اس کے برعکس مکمل کرداروں کی فطرت پہلودار ہوتی ہے۔زندگی کے نئے تجربات کے تحت ان کے رویے میں تبدیلیاں پیدا ہوتی

رہتی ہیں۔

کردار چاہے کسی قسم کا ہو اگر ناول نگار فطری اور حقیقی باریکیوں کو پیش نظر رکھ کر ان کی تعمیر کرتا ہے تو وہ شاہکار بن جاتے ہیں اور ادبی تاریخ میں انھیں ہمیشہ یاد رکھا جاتا ہے۔

مکالمہ نگاری:۔ یہ ناول کے فن کا ایک اور اہم جز ہے، مکالمہ نگاری دراصل کردار نگاری ہی کا ایک پہلو ہے، کرداروں کے درمیان ہونے والی گفتگو کا تکنیکی نام "مکالمہ" ہے۔ مکالمے کرداروں کی فطرت اور ذہانت کے آئینہ دار ہوتے ہیں، ناول نگار کو ہر کردار کی زبان سے وہی بات ادا کرانی ہوتی ہے جو کردار کی فطرت، شعور، شخصیت اور رتبہ کے موافق ہو، یہاں تک کہ اس کا لب و لہجہ اور زبان بھی ان خصوصیات کی حامل ہو۔ کسی گنوار اور ان پڑھ شخص کے منہ سے ایک عالم فاضل کی سی باتیں کہلوانا یا کسی اعلیٰ تعلیم یافتہ شخص کے منہ سے رکیک خیالات کا اظہار کرانا مکالمہ نگاری سے ناواقفیت کا ثبوت دینا ہوتا ہے۔ مکالموں کے ذریعہ قصے کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔

جذبات نگاری:۔ ناول کی کامیابی کا انحصار کرداروں کے جذبات کی کامیاب عکاسی پر ہوتا ہے۔ جذبات نگاری کرتے ہوئے ناول نگار کو نفسیات انسانی اور فطرت شناسی کا خیال رکھنا ضروری ہے، اور موقع و محل کے لحاظ سے احساسات اور جذبات کی عکاسی کرنی چاہئیے۔

منظر نگاری:۔ ناول میں منظر نگاری کا اہم رول ہوتا ہے، واقعات کے محل وقوع اور کسی منظر یا سماں کی عکاسی میں ایسی کیفیت کا ہونا ضروری ہے کہ سارا نقشہ پڑھنے والے کی نظروں کے سامنے گھوم جائے۔ کسی باغ کی تصویر کھینچنا یا کسی ڈرائنگ روم کی سجاوٹ کو یا کسی اور منظر کو تمام تفصیلات کے ساتھ بیان کرنا یا کسی طوفان زدہ مقام کی تباہ حالی کا جیتا جاگتا نقشہ پیش کرنا دراصل منظر نگاری کے تقاضوں سے واقف ہونے کا ثبوت ہے۔ کامیاب منظر نگاری ناول میں جان ڈال دیتی ہے۔

جزئیات نگاری:۔ کسی منظر یا چیز کی تمام تفصیلات کے بیان کو جزئیات نگاری کہا جاتا ہے۔ ناول

کے پیرائے میں کسی بھی قسم کی تفصیلات کو پیش کرنے کی پوری گنجائش ہوتی ہے۔تمام کامیاب ناول نگار اس وصف سے بخوبی فائدہ اٹھاتے ہیں اور واقعات کے تاثر کو گہرا کرنے کے لئے ان کی تمام تفصیلات کو یا مناظر کے ہر ہر پہلو کو تسلی بخش حد تک بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

زبان وبیان:۔ ناول نگار واقعات کی نوعیت کے اعتبار سے کبھی نرم وشگفتہ الفاظ میں اور کبھی طنزیہ یا مزاحیہ انداز میں اور کبھی سخت وتلخ انداز میں بیانیہ طور پر یا ڈرامائی انداز میں کہانی قلمبند کرتا ہے۔ زبان وبیان پر قدرت رکھنے والے ناول نگار قاری کی دلچسپی کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔

اردو میں ناول نگاری کا ارتقاء

اردو میں ناول کی ابتداء مولوی نذیر احمد کے قصہ ''مرأۃ العروس 1869ء سے ہوتی ہے۔مرأۃ العروس کی تخلیق انیسویں صدی عیسوی کے چھٹے دہے میں ہوئی ہندوستانی عوام اقتصادی اور تہذیبی ہر اعتبار سے شکستہ حال ہو گئے تھے۔انگریزی تہذیب کی اندھادھند تقلید نوجوانوں کو گمراہ کر رہی تھی، مراۃ العروس کے قصے نے لوگوں کی توجہ اپنی طرف کھینچ لی، اسے بے انتہا مقبولیت ملی اور سرکار کی طرف سے اس پر انعام بھی دیا گیا۔

نذیر احمد نے وقت کے تقاضوں کو پہچان کر مسلمانوں کے مختلف معاشرتی اور مذہبی پہلوؤں کو موضوع بنایا اور کئی ناول لکھے بنات النعش، توبتہ النصوح، فسانۂ مبتلا، ایامیٰ، اور رویائے صادقہ اور ابن الوقت، ان ناولوں میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں اس لئے کہ ان ناولوں میں فلاح نسواں کے مختلف گوشوں اور مغرب کی اندھادھند تقلید کے نقصانات سے آگاہ کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ فنی اعتبار سے ان ناولوں میں چند خامیاں باقی رہیں۔ابتدائی ناولوں کے پلاٹ کسی حد تک کمزور تھے لیکن ابن الوقت کی تخلیق تک آتے آتے پلاٹ کی تعمیر میں انھیں دسترس حاصل ہوگئی۔نذیر احمد کے ناولوں سے اردو میں ناول نگاری کا آغاز ہوا۔

اس کے بعد رتن ناتھ سرشار نے اردو ناول کی روایت کو آگے بڑھایا سیر کہسار، جام سرشار اور فسانہ آزاد ان کے مشہور ناول ہیں۔فسانہ آزاد کو غیر معمولی شہرت ملی۔فسانہ آزاد میں بے شمار طبقوں اور بے شمار افراد کا مرقع پیش کیا گیا ہے،فنی اعتبار سے کرداروں کا فطری ارتقا اور نفسیاتی پس منظر بالکل مفقود ہے،ان کے کردار نہ کسی شاندار یا خوش آئند مستقبل کی راہ دکھاتے ہیں نہ انسانی فطرت کی عکاسی کرتے ہیں اسی لئے فسانہ آزاد کو داستان اور ناول کی درمیانی کڑی کہا جاتا ہے البتہ اس کا کردار خوجی اردو کا مشہور مضحک کردار بن گیا ہے۔

سرشار کے بعد اردو ناول نگاری کی تاریخ میں مولانا عبدالحلیم شرر نے شہرت پائی انھوں نے کئی معاشرتی ناول لکھے اور ساتھ ہی انگریزی کے مشہور تاریخی ناول نگار والٹر اسکاٹ کی پیروی میں تاریخی ناولوں کی بنیاد بھی ڈالی۔شرر معاشرتی ناولوں میں تو کامیاب رہے لیکن تاریخی ناولوں کے فنی تقاضوں کو وہ کامیابی کے ساتھ نبھا نہ سکے۔تاریخی ناولوں میں انھوں نے عرب کی ان عظیم شخصیتوں کا انتخاب کیا جو نہ ان سے قریب تر زمانے کے لوگ تھے اور نہ ہی ان کی تہذیب وتمدن کو شرر نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔اس کوتاہی کی وجہ سے وہ نہ تو ان ہستیوں کی وضع قطع کو سچائی کے ساتھ پیش کر سکے اور نہ ان کی تہذیب و ماحول کی صحیح عکاسی کر سکے،عرب کی ہستیوں کو لکھنؤ کی معاشرت اور تہذیب کے چوکھٹے میں پیش کرنے کی کوشش میں وہ حقیقت نگاری سے دور جا پڑے۔اسی لئے فنی اعتبار سے ناکام ہو گئے ،صرف ان کے جوشیلے انداز نے انھیں زندہ رکھا، منصور موہنا، ملکا العزیز ورجینا،انجلینا اور فردوس بریں ان کے چند مشہور ناول ہیں جن میں فردوس بریں سب سے زیادہ کامیاب ناول ہے۔مجموعی اعتبار سے شرر نے بیسیوں معاشرتی اور تاریخی ناولوں کے ذریعہ ناول کے سرمائے میں قابل قدر اضافہ کیا اور اردو میں تاریخی ناول کے بانی بھی بن گئے۔

ان کے بعد مرزا محمد ہادی رسوا ناول نگاری کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتے ہیں،ناول کا ارتقا ان کے تصنیف کردہ ناول امراؤ جان ادا سے نیا موڑ لیتا ہے،انھوں نے سرشار اور شرر ہی کی

طرح لکھنوی افراد کا انتخاب کیا لیکن کردار نگاری کے اعتبار سے وہ سرشار اور شرر کے مقابلے میں غیر معمولی کامیابی سے ہمکنار ہوئے۔ انھوں نے کرداروں کے اعمال کی تہہ میں پائے جانے والے کرب، کشمکش اور کوفت کا احاطہ کرنے میں بے حد فنکاری دکھائی۔ انھوں نے علم نفسیات سے بذات خود واقفیت حاصل کی اور اپنی ناول نگاری میں اس سے فائدہ اٹھایا۔ چنانچہ کردار نگاری، پلاٹ، منظر نگاری ہر اعتبار سے اردو ناول نے ان کے ہاں ترقی پائی اور معاشرت کے چند ایسے گوشے وا ہو گئے جو اَب تک انجانے تھے۔

رسوا کے بعد پریم چند نے اردو ناول نگاری کو اپنے ناولوں سے قوت بخشی، فنی اعتبار سے کسی نئی تکنیک کا اضافہ تو نہیں ہوا مگر ہندوستان کی وسعتوں میں بسنے والے عام لوگوں کے مسائل کو اپنے ناولوں کا موضوع بنا کر پریم چند نے غریب عوام کی زندگی اور اس کے گوناگوں مسائل کو بے نقاب کیا۔ ہندو بیوہ، طوائف اور دیہات کے کسانوں کی زندگی، تحریک آزادی کے مصائب وغیرہ عنوانات ان کے ناولوں کا موضوع بنے اور ان کی تقلید کی جانے لگی۔ جلوۂ ایثار، بیوہ، نرملا، بازار حسن، گوشہ عافیت، میدان عمل، اور گئودان ان کے چند مشہور ناول ہیں۔

فنی اعتبار سے پریم چند کی ناول نگاری نشیب و فراز سے گزرتی ہے، ان کے پلاٹ اکثر ڈھیلے ڈھالے ہوتے ہیں۔ اور کرداروں پر مصنف کی مقصدیت حاوی رہتی ہے۔ ان کے ناولوں میں سپاٹ اور مثالی کرداروں کی فراوانی ہے لیکن ان کے آخری ناول ''گئودان'' میں ناول کے تمام اجزائے ترکیبی انتہائی خوبی کے ساتھ برتے گئے ہیں، یہ ناول اردو ناولوں میں ایک ممتاز درجہ رکھتا ہے۔ ویسے بیسویں صدی کی ابتداء سے ۱۹۳۶ء تک جتنے رجحانات اردو ناول میں نظر آتے ہیں ان سب کو کسی نہ کسی صورت میں پریم چند کے ناولوں میں دیکھ سکتے ہیں۔

پریم چند کے دور میں کئی اور ناول نگار قابل ذکر ہیں جن کی معرفت چند نئے رجحانات بھی ناول میں در آئے۔ ایک نیا رجحان رومانی ناولوں کا ہے۔ نیاز فتح پوری نے جذباتی قسم کے طرز نگارش کو ناول کی روایت میں شامل کر لیا۔ ان کے ناول ''شہاب کی سرگذشت'' اور ''شاعر کا انجام''

اسی رجحان کے حامل ہیں۔

ترقی پسند ناول نگاروں میں احمد علی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک اور عزیز احمد نے ناول کی روایت میں کئی اضافے کیےان کے ناولوں میں کبھی مغربی ناول نگار ڈی ایچ لارنس کے ناولوں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، کبھی بکسلے کے ناولوں کے نقوش پائے جاتے ہیں۔اور کبھی مارکسی نظریات کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔اس کے علاوہ ان میں مشاہدہ مطالعہ اور تفکر تینوں کاامتزاج پایاجاتا ہے۔

عزیز احمد کے ناول ''گریز''، عصمت چغتائی کے ''ٹیڑھی لکیر'' اور کرشن چندر کے ''شکست'' نے اردو ناول کی ترقی اور ارتقامیں اہم رول ادا کیا ہے، سجادظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' کوبھی نمایاں مقام حاصل رہا ہے۔ان ناول نگاروں نے نئے نئے تجربات کیےاور ناول کی روایت کونفسیاتی دبستان سے متعارف بھی کرایا۔

قرۃالعین حیدر نے اردو ناول کوشعور کی رو کی تکنیک سے روشناس کرایااوراسے برتنے میں بےحد کامیاب رہیں۔ان کا ناول'' آگ کا دریا'' اس کی بہترین مثال ہے۔

ان فنکاروں کےعلاوہ درجنوں چھوٹے بڑے ناول نگاروں نے اردو ناول کی روایت کو آگے بڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ان میں سے شوکت تھانوی اور عظیم بیگ چغتائی نے مزاحیہ ناول لکھےاور بعض نے کئی قسم کے رجحانات اوراسالیب کواپنے ناولوں میں جگہ دی۔عبداللہ حسین، ہاجرہ مسرور، ممتازمفتی، احسن فاروقی، علی عباس حسینی، جمیلہ ہاشمی، حیات اللہ انصاری وغیرہ اس دور کےاہم ناول نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

ناول کی تدریس

ناول کی تدریس کے سلسلے میں پہلا قدم یہ اٹھایا جائے کہ استاد صنف ناول کے اجزائے ترکیبی سے متعلق مکمل واقفیت طلبا کو حاصل کرائیں۔استاد کو چاہیے کہ ناول نگار کی سوانح

کے نمایاں خدوخال سے بھی طلبا کو روشناس کرائے اور اس تناظر میں اس کی فنی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرے۔ ناول نگار کے سوانحی حالات کے مطالعے سے ان کتب و رسائل تک رسائی ہوسکتی ہے جن کے ذریعہ سے ناول کی ادبی قدر و قیمت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

استاد کو چاہیے کہ وہ زیر درس ناول کا تفصیلی مطالعہ کرے اس کی کہانی اور پلاٹ واقعہ نگاری، کردار نگاری، جذبات نگاری، مکالمہ نگاری، منظر نگاری کی تفصیلات اور زبان و بیان کی خوبیوں کو سامنے پیش کرے زیر درس ناول کے محاسن و عیوب کو فن کی کسوٹی پر کس کر اس کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرے۔ اس عملی جائزے کے دوران استاد کو چاہیئے کہ زیر مطالعہ ناول کے ہر جز سے مثالیں پیش کرے۔

طلبہ کے سامنے ان تمام امور کو پیش کرنے کے بعد انھیں ناول کے مطالعے کے لئے کہا جائے۔ اس مرحلہ پر طلبہ کی معلومات کو وسیع کرنے کے لئے اس ناول پر یا اس کے مصنف پر لکھی ہوئی اہم تنقیدی کتابوں کی نشاندہی بھی کرے۔ طلبہ کی اس عملی تربیت کے دوران ناول کے منفرد فنی پہلوؤں مثلاً کردار نگاری یا پلاٹ وغیرہ سے متعلق تنقیدی جائزے بھی لکھوانے چاہئیں نمونے کے طور پر پریم چند کے ناول گئودان کی تدریس کا خاکہ ذیل میں پیش کیا گیا ہے۔ گئودان کی تدریس کے سلسلہ میں سب سے پہلے پریم چند کے حالات زندگی پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔ پھر یہ بھی بتایا جاسکتا ہے کہ ان ناولوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان میں مقامی رنگ کی گہری چھاپ ہے۔ ان کی ناول نگاری میں وہ تمام رجحانات پائے جاتے ہیں جو اس فن کی ابتدا سے لے کر ان کے عہد تک اردو ناول کا حصہ بن چکے تھے۔ بے جوڑ شادیاں، بیوہ عورتوں پر ڈھائے جانے والے مظالم اور دیہاتوں کی بدحالی ان کے اہم موضوعات ہیں، جلوۂ ایثار، بیوہ، بازار حسن، نرملا، گوشۂ عافیت، میدان عمل اور گئودان ان کے مشہور ناول ہیں۔ پریم چند کے اس مختصر تعارف میں استاد اپنے طور پر اور بھی کچھ معلومات کا اضافہ کرسکتا ہے۔ اس کے بعد گئودان کی کہانی پیش کر کے اس کے اجزائے ترکیبی کا فرداً فرداً تجزیہ پیش کیا جاسکتا ہے۔

گئودان کی کہانی کے بارے میں بتایا جائے کہ اس میں شمالی ہند کے بیلاری نامی ایک گاؤں کے غریب کسان ''ہوری'' کی زندگی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے لیکن اس کے ذریعہ انھوں نے درحقیقت ہندوستان کے دیہاتوں کی بدحالی اور مغربی تہذیب وتمدن کے زیر اثر شہروں کی بدلتی ہوئی زندگی کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہانی میں ''ہوری'' کو اپنی بیوی دھنیا، دو بیٹیوں سونا اور روپا اور ایک بیٹے گوبر کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ''ہوری'' بڑی مشکلوں سے زندگی بسر کرتا ہے، اپنی چند بیگھے زمین کو بچائے رکھنے کے لئے زندگی بھر قرض لیتا ہے، گاؤں کے زمین دار رائے اگر پال سنگھ اور ساہوکار ماتادین کی بے رحمیوں اور خود غرضیوں کا نشانہ بنتا ہے۔

وہ گھر کے دروازے پر ایک گائے کو بندھے دیکھنے کی آرزو میں گاؤں کے گوالے بھولا کے ساتھ ساز باز اور چالاکیاں کرتا ہے، گائے حاصل کر لینے کے بعد جب وہ اپنے بھائی ہیرا کی رقابت کے نتیجے میں گائے سے محروم ہو جاتا ہے تو اس کے جرم کو نظر انداز کر کے اپنی اقربا پروری کا ثبوت دیتا ہے، آگے چل کر نہ زمین بچتی ہے نہ ہی اپنے خاندان کا پیٹ پالنے اور تسلی بخش طور پر بیٹیوں کی شادی کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، آخر کار محنت مزدوری کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اور ایک راستہ کی کھدائی کرتے ہوئے لو لگ جانے کی وجہ سے موت کی آغوش میں سو جاتا ہے۔

ہوری کا بیٹا گوبر گوالے کی بیٹی جھنیا کے عشق میں مبتلا ہو کر اسے بھگا لے آتا ہے۔ اور ڈر کر شہر بھاگ جاتا ہے دھنیا اپنی برادری کے طعنے سننے کے باوجود جھنیا کو اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے، گوبر شہر میں روپیہ کمانے کے بعد گھر واپس آ کر جھنیا کو شہر لے جاتا ہے شہر میں گوبر کی مصروفیات، اس کی مل کے مالکوں کی کاروائیاں اور ان کی زندگی کے طور طریقوں کی روداد کو ناول میں ایک دوسری کہانی کے طور پر ہوری کی زندگی کے پہلو بہ پہلو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں کہانیاں ایک ساتھ بڑی آہستگی اور روانی کے ساتھ بڑھتی جاتی ہیں۔ سونا اور روپا جو پہلے ہوری کے کاندھوں پر چڑھا کرتیں اور بچپن کی معصوم لڑائیوں میں الجھتی رہتی ہیں۔ آہستہ آہستہ بڑی ہوتی جاتی ہیں، ان میں سنجیدگی آتی جاتی ہے، ان کی شادیاں ہوتی ہیں۔ سونا سسرال کے جہیز کے مطالبہ کو رد کرنے کی حد

تک عقلمند بن جاتی ہے۔ اسی طرح گوبر بے پروا لڑکے سے باشعور نوجوان بن جاتا ہے، چنانچہ کہانی ارتقا کی منزلیں طے کرتی جاتی ہے، پھر گوبر کی مصیبتوں میں اضافہ ہونے لگتا ہے، وہ کمزور سے کمزور بن کر موت کے قریب آتے آتے موت سے ہمکنار ہو جاتا ہے اور کہانی اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہے۔

کہانی کے خلاصے کو پیش کرنے کے بعد پلاٹ کے بارے میں بتایا جائے کہ گئو دان کا پلاٹ منظم اور مرکب ہے، اس میں پریم چند نے دیہاتوں کی معاشرتی زندگی کے معاملات کو انتہائی سلیقہ کے ساتھ ترتیب دیا ہے۔ پھر ہوری کے بیٹے گوبر کو بغاوت پر آمادہ کر کے دیہات سے شہر منتقل کر دیا ہے اور مختلف واقعات کے ذریعہ وہاں مغربی تہذیب وتمدن کے زیر اثر بدلتی ہوئی ذہنیت کو نہایت خوبی کے ساتھ ظاہر کیا ہے۔ دونوں کہانیوں کے واقعات نفاست کے ساتھ ملا جلا کر پیش کیے گئے ہیں، کہیں بھی کوئی واقعہ کسی اور واقعہ کی کڑی کو سمجھنے میں رکاوٹ نہیں بنتا ہے۔ اور نہ ہی کسی الجھن کا احساس ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے گئو دان کا پلاٹ نہایت عمدہ ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے گئو دان کو شاہکار کا درجہ حاصل ہے، مرکزی کردار 'ہوری' اور اس کی بیوی دھنیا کی کردار نگاری میں مصنف نے انتہائی فنکاری سے کام لیا ہے۔ کرداروں کو متعارف کرانے سے لے کر ان کے مزاج اور فطرت کو اجاگر کرنے تک بھی کہیں بناوٹ یا مصنوعی پن کا احساس نہیں ہوتا۔ انسانی فطرت، طبقاتی معیار اور صداقتوں کا پورا خیال رکھا گیا ہے۔

مندرجہ ذیل اقتباس پریم چند کی اس مہارت کا ثبوت پیش کرتا ہے، اس میں انھوں نے ہوری کی معصومیت اور فطری سادگی کے ساتھ ہی تجربہ کارانہ خودغرضیوں اور چالبازیوں کو بھی خوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:۔

> ''ہوری کا سینہ گز بھر کا ہو گیا، اسی روپے میں گائے مہنگی نہ تھی،
> ایسا اچھا ڈیل ڈول، دونوں وقت میں چھ سات سیر دودھ ——— کہیں بھولا
> کی سگائی ٹھیک ہو گئی تو وہ بولے گا بھی نہیں، سگائی نہ بھی ہوئی تو ہوری کا کیا

بگڑتا ہے۔ یہی تو ہوگا کہ بھولا بار بار تقاضا کرے گا، بگڑے گا، گالیاں دے گا مگر ہوری کو اس کی زیادہ شرم نہ تھی، اس برتاؤ کا وہ عادی تھا، کسان کی زندگی کا تو یہ چڑھاوا ہے، بھولا کے ساتھ وہ دغا کر رہا تھا اور ایسا کرنا اس کی شان کے شایان نہ تھا—— خدا کی قہر آلود شکل ہمیشہ اس کے سامنے رہتی تھی، مگر یہ دغا اس کے خیال میں دغا نہ تھی، یہ صرف اپنا مطلب گانٹھنا تھا اور یہ کوئی بری بات نہ تھی، ایسی دغا تو وہ دن رات کرتا رہتا تھا، گھر میں دو چار روپے پڑے رہنے پر بھی مہاجن کے سامنے قسمیں کھا جاتا تھا۔ کہ ایک کوڑی بھی نہیں ہے، سَن کو نم کر دینا اور روئی میں کچھ بنولے بھر دینا اس کے دھرم میں جائز تھا، اور یہاں تو صرف خود غرضی نہ تھی، تھوڑا سا دل بہلاؤ بھی تھا——''

ہوری کا کردار ہندوستان کے عام کسانوں کی نمائندگی کرتا ہے، پرانے رسوم و رواج پر قائم رہنا، زمینداروں کے ظلم و جبر کو خاموشی سے سہ لینا، کبھی ان پر طنز کر لینے کے باوجود کھل کر احتجاج نہ کرنے میں اپنی عافیت سمجھنا، سر اٹھاتے ہوئے صنعتی نظام اور اس کی قدروں سے بے نیاز رہ کر قدیم روش پر چلتے رہنا سب کچھ اس طبقے کی خصوصیات کی نمائندگی کرتا ہے۔

اس ناول میں ہوری، دھنیا اور گوبر کے علاوہ رائے صاحب، ماتا دین، پٹیشوری، بھولا، جھنیا، پنیا، ہیرا، سلیا اور جھینگری سنگھ دیہات سے متعلق کہانی کے ضمنی کردار ہیں۔ ان کے برخلاف پنڈت اونکار ناتھ، پروفیسر مہتا، مرزا خورشید، تنخا، کھنا، میناکشی، گوبندی، ڈاکٹر مس مالتی اور بیرسٹر مس سلطانہ شہری زندگی سے وابستہ کردار ہیں۔ تمام کرداروں کی تصویر کشی میں انتہائی فنکاری ملتی ہے، سب اپنی اہمیت، صلاحیت اور نفسیاتی رویوں کی جھلکیاں دکھاتے ہیں۔ بلکہ ان کی اپنی فطرت کو آزادی کے ساتھ پھلنے پھولنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں یہ بات ان کی کردار نگاری میں پختگی اور بالیدگی پیدا کرنے کا ثبوت ہے۔

جہاں تک مکالمہ نگاری کا سوال ہے اس جزو کی باریکیوں پر بھی مصنف کی گہری نظر ہے،

ہر کردار کے منہ سے وہی بات کہلوائی گئی ہے جو اس کی فطرت اور اس کے طبقاتی شعور کی عکاسی کرتی ہے، یہاں تک کہ الفاظ کے تلفظ اور زبان کے لہجہ میں بھی حقیقت نگاری کا ثبوت پیش کیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"..........................کہتا تھا کہ جس دن تمہاری گھر والی کا منہ تڑکے دیکھ لیتا ہوں اس دن کچھ نہ کچھ جرور ہاتھ لگتا ہے، میں نے کہا تمہارے ہاتھ لگتا ہوگا، یہاں تو روج دیکھتے ہیں پر کبھی پیسے سے بھینٹ نہیں ہوتی..................
بھولا بڑا اگم کھوار تھا کہ اس کے ساتھ نباہ کیا، اور ہوتا تو ڈس کھا کر مر جاتا"

اس اقتباس میں ضرور کے لئے جرور بولنا، روز کے لئے روج کہنا اور غمخوار کے لئے گمکھوار بولنا ان پڑھ اور دیہاتی عوام کی فطرت اور شعور کی عکاسی کرتا ہے، یہ عکاسی اس بات کا نمایاں ثبوت ہے کہ پریم چند نے زبان و بیان کی صداقتوں اور حقائق پر بھی پوری توجہ دی ہے۔ گئودان کے مکالمے اس بات کے غماز بھی ہیں کہ پریم چند نے ان کے ذریعہ قصہ کو آگے بڑھانے کا کام بھی لیا ہے اور اس فن میں نہایت کامیابی حاصل کی ہے۔

منظر نگاری کے تعلق سے بتایا جائے کہ گئودان میں واقعات یا مناظر قدرت کی جو عکاسی کی گئی ہے اس میں کتنی سچائی اور دلکشی ہے۔ یہ کہانی کے تاثر کو کئی گنا بڑھا دیتی ہے۔ مثلاً پریم چند نے ایک جگہ ہوری کے رائے صاحب کے گھر سے واپس لوٹنے کا ذکر کیا ہے تو اس کی منظر کشی اس طرح کی ہے:۔

"لو چل رہی تھی، بگولے اٹھ رہے تھے، زمین جل رہی تھی جیسے قدرت نے ہوا میں آگ بھر دی ہو"۔

یہ منظر کشی ہوری کی تکلیف میں اضافہ کرنے اور قاری میں ہمدردی کے جذبات کو شدت کے ساتھ ابھارنے کا کام انجام دیتی ہے، ناول میں اس طرح کی منظر کشی کے کئی مقامات ملتے ہیں جو حقیقت نگاری اور صداقت کے تاثر کو گہرا کرنے میں بے حد مدد دیتے ہیں۔

گئودان میں جزئیات نگاری بھی اپنے کمال کو پہنچی ہوئی ہے، پریم چند موقع کی مناسبت سے، چاہے منظر نگاری ہو کہ کردار نگاری، ہر چھوٹی بڑی بات کو تفصیل کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ اس فنی پہلو میں وہ اتنی چابکدستی سے کام لیتے ہیں کہ واقعات، کردار اور مناظر پڑھنے والوں کی نگاہوں کے سامنے گھومنے لگتے ہیں، مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

''دوسرے دن بڑے سویرے گاؤں کے کئی آدمیوں نے ایکھ کاٹنا شروع کردی، ہوری بھی اپنے کھیت میں گنڈاسہ لے کر پہنچ گیا ادھر سے سوبھا بھی مدد کو آ گیا، پنیا، جھنیا، دھنیا، سونا سبھی کھیت میں پہنچ گئیں، کوئی ایکھ کاٹتا تھا، کوئی چھیلتا تھا، کوئی گٹھے باندھتا تھا.............''

ایکھ کاٹنے کے سماں کی اس تفصیل کو پڑھتے ہی قاری کی نگاہوں میں ایکھ کی لہلہاتی ہوئی فصل اور کسان کے خاندان بھر کی خوشیوں کا نظارہ گھومنے لگتا ہے۔

پریم چند نے اسی طرح رائے صاحب اور ساہوکاروں کے نمائشی دکھاوے کی چھوٹی بڑی اداؤں، بچوں کی معصوم لڑائیوں، افراد کی رنجشوں اور خوشیوں وغیرہ کو پوری تفصیلات کے ساتھ بیان کر کے واقعات کو موثر طریقے سے پیش کرنے میں کمال دکھایا ہے۔

آخر میں طلباء کو یہ بھی بتایا جائے کہ پریم چند نے گئودان میں اپنے کئی نظریات کی اشاعت کا مقصد حاصل کرنے کی کوشش کی ہے، دیہات کے ٹھیکیداروں کی ظاہری شان و شوکت کے کھوکھلے پن کی پول کھولنا، کسانوں میں زمین داروں اور ساہوکاروں کے چنگل سے آزاد ہونے کا شعور اجاگر کرنا، دیہاتوں کی نوجوان نسل کو صنعتی نظام سے روشناس کر کے ان میں نئی روشنی اور تعلیم کی برکتوں سے فائدہ اٹھانے کے احساس کو بیدار کرنا اور تعلیم نسواں و فلاح نسواں کی راہیں استوار کرنا اس ناول کے اہم مقاصد ہیں۔

سیدہ یاسمین فاطمہ

تذکرہ

تعارف، روایت وآغاز

تذکرہ عربی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ذکر، چرچا، یادداشت، پروانہ راہداری، ٹکٹ یا نشانی کے ہیں۔قرآن شریف میں یہ لفظ بالعموم نصیحت اور تفہیم کے معنی میں استعمال ہوا ہے مگر اردو میں تذکرے سے مراد ایسی کتاب ہے جس میں شعراء علماء صوفیا، رہنما اور دیگر پیشہ وروں کے حالات اور ان کے منتخب کلام، کرامات اور کارناموں کو پیش کیا گیا ہو۔

تذکرہ نگاری کی بنیاد بیاضوں پر پڑی۔ بیاض میں عموماً بیاض نویس شعراء کے نام اور تخلص کے ساتھ پسندیدہ ومنتخب کلام کو پیش کرتا ہے اور کبھی کبھار کسی شاعر کے وطن اور سلسلۂ تلمذ کی وضاحت بھی کر دیتا ہے مگر اس پر تذکرہ نگار کی طرح کسی قسم کی پابندی نہیں ہوتی کہ وہ تمام شعراء کے مختصر حالات قلمبند کرے۔ بیاض کی یہی وہ خصوصیت ہے جو اسے تذکرے سے علیحدہ کرتی ہے۔ ہمارے یہاں تذکروں کو خام مواد فراہم کرنے میں یہی بیاضیں مُمد ومعاون ثابت ہوئی ہیں۔ میر نے نکات الشعراء کی ترتیب کے دوران سید عبدالولی عزلت سورتی کی مرتب کردہ بیاض سے استفادہ کیا تو عباس گجراتی نے ملا محمد صوفی ماژندرانی کے مرتب کردہ اشعار کے مجموعہ پر حالت زندگی کا اضافہ کرتے ہوئے اپنا تذکرہ خلاصۃ الشعراء مرتب کیا ہے۔ اور خان آرزو کا تذکرہ مجمع النفائس ان کی بیاض ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

تیسری چوتھی صدی ہجری میں نشرواشاعت کے ذرائع موجود نہیں تھے جبکہ شعروشاعری کا چرچا عام تھا۔ چنانچہ چھاپہ خانے کی عدم موجودگی اور رسل ورسائل کے محدود وسائل کے باعث بلند پایہ شاعروں وفنکاروں کے کارناموں کے مٹ جانے کے خوف نے اس امر کو ضروری بنادیا کہ ان کی یادگاروں کو محفوظ کرلیا جائے تاکہ آنے والی نسلیں اپنے بزرگوں کے کارناموں سے

واقف ہوسکیں۔ اس مقصد کے لئے شعراء کے حالات اور منتخب کلام کو یکجا کرنا از حد ضروری تھا چنانچہ تذکرہ نگاروں نے نہ صرف شعراء کے حالات اور منتخب کلام کو یکجا کیا بلکہ انھوں نے مختلف شعراء کے کلام سے جو مجموعی تاثر لیا اس کو بھی اپنے معیار نقد کی مدد سے تذکروں میں محفوظ کر دیا۔

تذکروں میں عام طور پر شعراء کا ذکر حروف تہجی کے اعتبار سے کیا جاتا ہے تذکرے کے تین اجزا ہوتے ہیں حالاتِ زندگی، انتخابِ کلام اور کلام پر تبصرہ۔ ان تین اجزا میں انتخابِ کلام سب سے اہم ہوتا ہے۔ اس ضمن میں تذکرہ نگاروں کے پیش نظر انتخاب کلام کا کوئی خاص اصول نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر تذکرہ نگار اپنے ذوق اور وجدان کی مدد سے شعراء کے کلام کا انتخاب کرتا ہے۔ تذکرہ میں خواہ حالاتِ زندگی کا بیان ہو خواہ کلام پر تبصرہ، تذکرہ نگار نہ بیاض نویس کی طرح اختصار سے کام لیتا ہے نہ مورخ کی طرح تفصیل سے بلکہ ان دونوں کے درمیان اعتدال و توازن کو اپناتا ہے۔ تذکرے میں مواد کو کلیدی حیثیت حاصل نہیں ہوتی بلکہ تذکرہ نگار ضمنی طور پر علم میں آنے والے واقعات ہی پر اکتفا کر لیتا ہے نیز وہ اپنے تذکرہ کو دلچسپ و جاذب نظر اور مقبول خاص و عام بنانے کے لئے رنگین زبان اور شاداب و شگفتہ اندازِ تحریر اختیار کرتا ہے۔

تذکرے کا دوسرا اہم جز حالاتِ زندگی کا بیان ہے۔ حالاتِ زندگی کو پیش کرتے ہوئے تذکرہ نگار بعض اوقات سیرت کے اہم گوشوں پر بھی ایجاز و اختصار کے ساتھ روشنی ڈالتا ہے۔ مثلاً میرؔ نے نکات الشعراء میں مضمونؔ کے متعلق لکھا ہے کہ "حریف ظریف ہشاش بشاش ہنگامۂ گرم کن مجلسہا"۔

شیفتہ "گلشن بے خار" میں آتش کے متعلق لکھتے ہیں کہ "از مشاہیر شعرائے لکھنؤ است روشن رندانہ و وضع بے باکانہ دارد"

یہ مختصر جملے اگرچہ سیرت کے تمام گوشوں کی عکاسی نہیں کرتے تاہم ان سے شاعر کی نفسیاتی کیفیت اور شاعری کو سمجھنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔

کوئی بھی صنفِ ادب اپنے عہد و معاشرے سے بے نیاز نہیں رہ سکتی چنانچہ تذکروں میں

بھی تذکرہ نگار اپنے عہد کے ادبی سیاسی و معاشرتی مسائل پر اظہارِ خیال کرتا ہے۔ میر نے نکات الشعراء کے آخر میں ریختہ کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے اس کی مختلف قسموں کا ذکر کیا ہے۔ ریختہ کے متعلق میر حسن لکھتے ہیں کہ'' ریختہ اول از زبان دکن رواج یافتہ'' تو مصحفی اپنے حال میں لکھتے ہیں کہ'' بہ مقتضائے رواج زمانہ آخر خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے ایں کہ رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ فی زمانہ بہ پایہ فارسی رسیدہ بلکہ از و بہتر است''۔

ادبی نقطہء نظر کے ساتھ ہی زمانے کی طرزِ معاشرت پر بھی روشنی ڈالی جاتی ہے۔

تذکرے میں حالاتِ زندگی اور انتخابِ کلام کے بعد سب سے اہم جز شعراء کے کلام پر تذکرہ نگار کی رائے ہے، یہ رائے وہ صحتِ زبان، محاورات اور صنعتوں کے استعمال، فصیح و غیر فصیح الفاظ و تراکیب، ابہام، فن عروض اور دوسرے محاسن و معائب شعر کے پیش نظر کسی شاعر کے کلام پر دیتا ہے۔ بعض اوقات وہ حسبِ ضرورت کلام پر اصلاح بھی دیتا ہے جس سے اس کے تنقیدی شعور کا بھی پتہ چلتا ہے اور اس دور کے تنقیدی معیار کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ ہر فن کی طرح تذکرہ نگاری کا فن بھی چند اصول اور پابندیوں کا متقاضی ہے جن میں سے چند اصول یہ ہیں۔

(1) تذکرہ نگاری کا فن وسیع مطالعہ، پختہ شعور، اظہار و ابلاغ پر قدرت کاملہ چاہتا ہے ان خوبیوں کی عدم موجوگی میں تذکرہ نگار نقالی تو کر سکتا ہے۔ کوئی تخلیقی کارنامہ انجام نہیں دے سکتا ہے۔

(2) تذکرے کی ترتیب میں کسی جامع اصول کی پابندی لازمی ہے تا کہ قاری کو کسی خاص شاعر کے حالات و کلام کی تلاش میں دقت نہ ہو۔ اس کے لئے بہتر طریقہ یہی ہے کہ شعراء کو ان کے عہد یا مراتب کی بنا پر تقسیم کیا جائے یا حروف تہجی کے اعتبار سے۔

(3) تذکرہ نگار کو چاہئیے کہ اگر وہ متقدمین یا دور دراز مقامات سے تعلق رکھنے والے شعراء کو اپنے تذکرہ کا موضوع بنائے تو ان کے حالات معتبر و مستند ذرائع سے نقل کرے اور اگر

معاصرین اور ہم وطن شعراء کے متعلق تذکرہ لکھے تو اس کو چاہئیے کہ مختلف اشخاص سے مل کر اس کی زندگی سے متعلق ضروری معلومات حاصل کرے۔اس سلسلے میں وہ اس کے اعزہ، احباب، اور شاگردوں سے بھی مدد لے سکتا ہے۔

(4) تذکرہ کا فن انصاف اور غیر جانبداری کا تقاضا کرتا ہے اس کے تذکرہ نگار کو چاہئے کہ وہ شعراء کی عادتوں ان کے اخلاق اور کلام پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے مروت اور ذاتی بغض وعناد سے پرہیز کرے۔

(5) تذکرے میں اسلوب تحریر کا واضح اور دلکش ہونا بے حد ضروری ہے اس کے لئے تذکرہ نگار کو چاہئیے کہ سادگی و پرکاری کا خاص خیال رکھے۔

(6) تذکرہ نگار کو چاہئیے کہ کسی شاعر کے انتخاب کلام کو پیش کرتے وقت کلام کے محاسن و معائب دونوں کو اجاگر کرے ورنہ تذکرہ ایک رُخا ہو کر رہ جائے گا۔

حنیف نقوی کے مطابق تذکروں کو ان کے اغراض و مقاصد کی بنا پر ذیل کی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(I) تعارفی تذکرے:۔ وہ تذکرے جن کے مولفین نے علمی وادبی ذوق کے تحت شعراء کے حالات و کلام کو پیش کرتے ہوئے غیر جانبداری کا مظاہرہ کیا ہے۔ تعارفی تذکروں کی دو قسمیں ہوسکتی ہیں (1) عام تذکرے (2) خاص تذکرے

(1) عام تذکرے: وہ تذکرے جن میں بلا تخصیص عام قابل ذکر شعراء کو جگہ دی گئی ہے۔ان کی تین قسمیں ہوسکتی ہیں۔

(الف) مرکزی تذکرے: وہ تذکرے جن کے مولفین نے شعراء کے ذکر میں حتی المقدور ذاتی واقفیت اور تحقیق وتلاش سے کام لیا ہے۔ مثلاً مسرت افزا، گلزار ابراہیم

(ب) متوسط تذکرے: وہ تذکرے جن میں ذاتی علم و واقفیت کے علاوہ پیش رو تذکرہ

نگاروں کی فراہم کردہ معلومات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ مثلاً چمنستانِ شعراء' تذکرہ شعرائے اردو وغیرہ

(ج) ذیلی تذکرے: وہ تذکرے جن کے مرتبین نے محض دوسرے تذکرہ نگاروں کے بیانات کی تلخیص اور ان کے پسندیدہ کلام کے انتخاب پر قناعت کر لی ہے۔ مثلاً تذکرۂ ریختہ گویاں وغیرہ

(2) خاص تذکرے: وہ تذکرے جن میں تمام شعراء کے درمیان کسی قدر مشترک کو لازمی قرار دیا گیا ہو۔ اس کی پانچ قسمیں ہو سکتی ہیں۔

(الف) مخصوص بالعہد تذکرے: ایسے تذکرے جن کا دائرہ کار کسی خاص عہد تک محدود رہا ہے مثلاً ''طبقات سخن'' جو محمد شاہ کے عہد کے آغاز سے اکبر شاہ ثانی کے پہلے سالِ جلوس تک کے شعراء پر مشتمل ہے۔

(ب) مخصوص بالمقام تذکرے: وہ تذکرے جن میں کسی خاص علاقے یا شہر کے شعراء کو پیش کیا گیا ہو مثلاً تذکرۂ شعرائے دکن۔

(ج) مخصوص بالمذہب تذکرے: وہ تذکرے جن میں کسی خاص مذہب سے متعلق شعراء کا تعارف کرایا گیا ہو۔ مثلاً آثار الشعراء ہنود وغیرہ

(د) مخصوص بالجنس تذکرے: بہارستانِ ناز (شاعرات پر مشتمل تذکرہ)

(ہ) مخصوص بالصنف تذکرے: وہ تذکرے جو کسی ایک صنف سخن کے متعلق نمونے پیش کرتے ہوں مثلاً قطعہ منتخب (قطعہ گو شعراء پر مشتمل تذکرہ)

(II) جوابی تذکرے: وہ تذکرے جن کے لکھنے والوں نے دوسرے تذکرہ نگاروں کے خلاف قلم اٹھایا ہے اور اپنی تمام تر صلاحیتیں حریف تذکرہ نگار کے بیانات کو رد کرنے یا اپنے دوستوں کی تعریف و توصیف میں صرف کر دی ہیں۔ مثلاً گلشنِ بے خزاں وغیرہ

(III) انتخابی تذکرے: وہ تذکرے جن میں انتخابِ کلام کو حالات پر فوقیت دی گئی ہے۔ مثلاً مجمع الانتخاب' از کمال شاہ

تذکروں کی اہمیت:۔

تذکرہ نگاری ایک قدیم صنفِ ادب ہے جس نے ایسے کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں جن کی وجہ سے اسے ہمارے ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ تذکروں نے ایک طرف تاریخ ادب کے لئے بنیادیں فراہم کیں تو دوسری طرف تنقید نگاری کے لئے راہ ہموار کی اس کے علاوہ ہمارے یہاں خاکہ نگاری کے پہلے پہل نقوش بھی انھیں تذکروں میں ملتے ہیں۔

تذکروں کی اہمیت اس وجہ سے بھی مسلم ہے کہ ان کی وجہ سے سینکڑوں فنکار بے نام و نشان ہونے سے بچ گئے۔ جن کے کارنامے یا تو کسی وجہ سے مرتب نہ ہو سکے یا مرتب ہونے کے بعد ضائع ہو گئے۔ آج اردو ادب میں مصطفیٰ خاں یک رنگ، خان آرزو اور مظہر جانِ جاناں کی تخلیقات کا جس قدر بھی سرمایہ موجود ہے وہ تذکروں ہی کا مرہونِ منت ہے۔

تذکرے نہ صرف شعراء کے حالات زندگی بلکہ ان کی سیرت وشخصیت اور تخلیقی کاوشوں کے متعلق بھی مواد فراہم کرتے ہیں جن کی روشنی میں شاعر کی نفسیات اور اس کی شاعری کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

تذکرے عہد قدیم میں شعر گوئی اور شاعروں کی روایت کے متعلق بھی مواد فراہم کرتے ہیں۔ جس سے زبان اور شاعری کی ترقی کا مطالعہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔

تذکرے ایسے اشعار کو بھی منظر عام پر لاتے ہیں جنہیں شعراء غیر معیاری سمجھ کر یا کسی اور وجہ سے اپنے مجموعہ کلام میں شامل نہیں کرتے۔ غالب کے منسوخ کلام کا ایک بڑا حصہ تذکروں کے ذریعے ہی دستیاب ہوا۔ جس سے غالب کی شاعری کے عہد بہ عہد ارتقا کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

تذکرے تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی اہم ہیں۔ تذکروں میں شعراء کے کلام کا جو انتخاب اور کلام پر جو اصلاحیں ملتی ہیں تذکرہ نگاروں کے تنقیدی شعور کی مظہر ہیں۔ میرؔ، میر حسن اور شیفتہ کے یہاں یہ تنقیدی شعور خاصا نمایاں ہے قائم اور مصحفی کے یہاں بھی روایتی انداز میں بعض تنقیدی اشارے مل جاتے ہیں۔ تذکروں کے مطالعہ سے اردو تنقید کے ارتقا کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔

لفظ تنقید آج جن وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے اس کو ان تذکروں پر منطبق کرنا زیادتی ہے۔ اس لئے تذکروں میں اس لفظ کو تنقیدی شعور و تنقیدی بصیرت تک ہی محدود کرنا پڑتا ہے۔

تذکروں کا ایک تنقیدی پہلو یہ بھی ہے کہ میر، میر حسن، قائم، شیفتہ، و مصحفی نے جہاں ضرورت محسوس کی کلام پر اصلاحیں بھی دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں فصاحت، عروض کی پابندی، صنعتوں و محاوروں کے استعمال پر بھی توجہ کی گئی ہے مثلاً مضمون کے ایک شعر پر میر نے اصلاح دی ہے۔ اس سے ان کے تنقیدی شعور کا پتہ چلتا ہے۔

میرا پیغام وصل اے قاصد

کہیو سب سے اسے جدا کرکے

میرؔ نے پہلے مصرع پر اس طرح اصلاح دی ہے۔

''میرے پیغام کو تو اے قاصد'' اس اصلاح نے شعر کے تاثر کو بڑھا دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی تذکرے ہمارے ادبی ورثے کے محافظ اور فنی شعور کے نقیب ہیں۔

تذکرہ نگاری کی روایت:۔

دنیائے مشرق میں تذکرہ نگاری کا آغاز عرب کی سرزمین سے ہوتا ہے۔ عربی میں اسلاف کے حالات اور ان کے شعری کارناموں کو جاننے اور انہیں دوسروں تک پہنچانے کی ضرورت نے تذکرہ نگاری کے لئے زمین ہموار کی چنانچہ 232ھ میں ابو عبداللہ بن سلام نے ''طبقات الشعراء'' کے نام سے شعراء عرب کا پہلا تذکرہ عربی میں لکھ کر تذکرہ نگاری کا سنگ بنیاد

رکھا۔اس کے بعد آنے والے تذکرہ نگاروں نے اس فن کی ایسی عظیم الشان عمارت کھڑی کی کہ اس سے متاثر ہوکر فارسی تذکرہ نگاروں نے ساتویں صدی ہجری میں تذکرہ نگاری کی داغ بیل ڈالی۔ چنانچہ محققین اس بات پر متفق ہیں کہ سیدالدین محمد بن عوفی کا تذکرہ ''لباب الالباب'' فارسی شعراء کا پہلا تذکرہ ہے 618ھ میں ہندوستان میں ترتیب دیا گیا۔

''لباب الالباب'' فارسی کا وہ واحد تذکرہ ہے جس کی ترتیب کے بعد ڈھائی سو سال تک فارسی تذکرہ نگاری کی تاریخ میں کوئی قابل ذکر تذکرہ نظر نہیں آتا۔اس تذکرہ کی تکمیل کے ٹھیک 266 برس بعد دولت شاہ سمرقندی نے ایک تذکرہ ''تذکرۃ الشعراء'' کے نام سے 892ھ میں ترتیب دیا جس کو فارسی میں اس لئے اہمیت حاصل ہے کہ اس تذکرے کے منظرعام پر آنے کے بعد ہی فارسی تذکرہ نگاری کی روایت مستحکم ہوئی۔

شعرائے اردو کے پہلے تذکرے کی ترتیب سے قبل شعرائے فارسی کے چالیس تذکرے لکھے جا چکے تھے۔جن میں سے زیادہ تر ہندوستان میں لکھے گئے۔اس طرح ہندوپاک کو جہاں یہ فخر حاصل ہے کہ فارسی شعراء کا پہلا تذکرہ اسی سرزمین پر مرتب ہوا وہاں یہ امتیاز بھی حاصل رہا ہے کہ تذکرہ نگاری کی ترقی میں یہاں کے اہل قلم کی کاوشیں ایرانی ادیبوں کی کوششوں سے بہتر رہیں۔

شعرائے فارسی کے انہیں تذکروں نے اردو تذکرہ نگاری کے لئے زمین ہموار کی چنانچہ اٹھارویں صدی کے وسط میں جب شمالی ہند اور دکن میں اردو شاعری کی بنیادیں مستحکم ہو چکی تھیں۔ اہل اردو نے اپنے اسلاف کے کارناموں کو محفوظ کرنے کی غرض سے فارسی تذکروں کے تتبع میں فن تذکرہ نگاری کو اپنایا۔کریم الدین ''طبقات شعرائے ہند'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ

''تذکرہ اور طبقات چونکہ شاخیں فن تاریخ کی ہیں خصوصاً زبان عربی اور فارسی میں اس قسم کی بہت سی تصنیفات ہوئی ہیں ان کی دیکھا دیکھی زبان اردو میں بھی اس طریق تصنیف کو استعمال کیا گیا۔اردو والے فارسی تذکروں سے نہ صرف اصول وآداب تصنیف اور نقد ونظر کے

معیار مستعار لیے بلکہ اپنے تذکروں کی زبان بھی فارسی ہی رکھی۔

دکن اور شمالی ہند میں تذکرہ نگاری کا آغاز ایک ساتھ ہوا۔ 1752ء میں میرؔ نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعراء'' مرتب کیا۔ تو اسی سال دکن میں حمید اورنگ آبادی کا تذکرہ ''گلشنِ گفتار'' منظر عام پر آیا۔ نکات الشعراء تذکرہ نگاری کی تاریخ میں اہم مقام رکھتا ہے۔ اس تذکرے میں میرؔ نے صرف حالات زندگی اور انتخابِ کلام پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ شعراء کے کلام پر بے لاگ تنقید بھی کی ہے اور حسب ضرورت کلام پر اصلاح بھی دی ہے جس سے ان کے اعلیٰ تنقیدی ذوق کا پتہ چلتا ہے۔

''نکات الشعراء'' کی ایک اہم خصوصیت غیر جانبداری ہے۔ میرؔ نے اس تذکرہ میں شخصیت میں موجود معائب و نقائص کو بیان کرنے میں بھی دریغ نہیں کیا۔ میر کی بے لاگ تنقیدوں نے ایک طرف ارزاں اور کم پایہ ادب کو بڑھنے سے روکا اور بڑے بڑے شعراء کو اپنے دواوین پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کیا تو دوسری طرف میرؔ کی بے لاگ تنقیدوں کی تاب نہ لا کر کئی لوگوں نے جوابی تذکرے لکھے جن میں میر محمد یار عرف کلن کا تذکرہ ''تذکرۂ خاکسار'' اور سید فتح علی حسینی گردیزی کا تذکرہ ''تذکرۂ ریختہ گویاں'' شامل ہیں۔ سید فتح علی حسینی گردیزی کا تذکرہ ''تذکرۂ ریختہ گویاں'' 1166ھ میں مرتب ہوا۔ یہ تذکرہ اگرچہ ''نکات الشعراء'' کی مخالفت میں لکھا گیا ہے تاہم اس کا اسلوب نگارش اور حالات زندگی سب ''نکات الشعراء'' سے ماخوذ ہیں۔ میر گردیزی کے زمانے میں ذرائع معلومات محدود تھے۔ میر کے بعد آنے والے تقریباً ہر تذکرہ نگار کی یہی کوشش رہی کہ اس فن کو منفرد بنایا جائے۔ چنانچہ 1168ھ میں شیخ قیام الدین چاند پوری نے اپنا تذکرہ ''مخزن نکات'' مرتب کیا۔ اس تذکرہ میں قائم نے شعراء کا ذکر حروف تہجی کے بجائے شعراء کے مختلف ادوار (یعنی متقدمین، متوسطین اور متاخرین) قائم کر کے ادبی تاریخ کے لئے راہ ہموار کی بقول سید عبداللہ ''تذکرہ نگاری میں یہ تاریخی احساس لٹریری ہسٹری کی طرف

رجحان کا پہلا قدم ہے جو آگے چل کر ''آبِ حیات'' کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے''

اس تذکرے میں قائم نے شعراء کو نہ صرف تین طبقوں میں تقسیم کیا بلکہ ہر طبقے کے شروع میں اس دور کی خصوصیات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

1175ھ میں لالہ لچھمی نرائن شفیق نے اپنا تذکرہ ''چمنستانِ شعراء'' لکھا اس تذکرہ کا محرک میر و گردیزی کے تذکروں میں موجود خامیاں بنیں۔ شفیق نے ان خامیوں کو حتی المقدور دور کرنے کی کوشش کی جس میں انہیں خاطر خواہ کامیابی ملی۔ اس تذکرہ کو شفیق نے حروفِ ابجد کے تحت مرتب کیا ہے۔ اس میں انہوں نے شعراء کی وفات اور دوسرے واقعات کی تاریخوں کا تعین کر کے تذکرہ نگاری کے فن کو منفرد و اہم عنصر سے روشناس کرایا۔

چمنستان شعراء کے علاوہ شفیق نے ''گلِ رعنا'' اور ''شامِ غریباں'' لکھ کر تذکرہ نگاری کی تاریخ میں گراں قدر کارنامہ انجام دیا۔ ''گلِ رعنا'' میں انہوں نے ہندو مسلم شعراء کے انتخاب کلام کے ساتھ حالاتِ زندگی کو پیش کیا ہے جبکہ ''شامِ غریباں'' ایسا تذکرہ ہے جس میں ایرانی نژاد شعراء کا ذکر ملتا ہے۔

قدرت اللہ شوق نے 1774ء میں ''طبقات الشعراء'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں انہوں نے شعراء کو ان کی تاریخی اور معیاری فن کے لحاظ سے مختلف طبقوں میں تقسیم کیا۔ اردو تذکرہ نگاری کی تاریخ میں یہ ایک نئی طرزِ ترتیب ہے جس کی روشنی میں اردو شاعری کے عہد بہ عہد ارتقا اور مختلف ادوار کے معیاروں کا مطالعہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔

1779ء میں ابوالحسن امر اللہ الہ آبادی نے اپنے تذکرے ''مسرت افزا'' میں مورخانہ انداز اختیار کرتے ہوئے کثرت سے اہم واقعات کے سنین اور تاریخوں کے حوالے دیئے ہیں۔

اسد علی خاں تمنا اورنگ آبادی نے ''گلِ عجائب'' کے نام سے 1782ء میں دکن سے متعلق ایک تذکرہ لکھا۔ جس کو تذکرہ نگاری کی تاریخ میں اس وجہ سے اہمیت حاصل ہے کہ اس میں

اسد نے اپنے ہم وطن اور ہم عصر شعرا کو موضوع بناتے ہوئے شعراء کی ولادت و وفات کی تاریخیں لکھنے کا پورا خیال رکھا ہے۔

دکنی تذکروں میں ''چمنستان شعراء'' کے بعد ''تذکرۂ شورش'' اہم مقام رکھتا ہے جس کو شورش نے مرزا گھسیٹا عشق کی ایما پر 1193ھ میں مرتب کیا۔ اس تذکرے میں شورش نے معروف و ممتاز شعراء کا زیادہ سے زیادہ انتخابِ کلام محفوظ کر دیا ہے۔ بعض اوقات حالاتِ زندگی کے بیان میں بھی تفصیل سے کام لیا ہے اور کہیں کہیں واقعات کے سنین اور وفات کی تاریخیں بھی مل جاتی ہیں جو تذکرہ نگاری کے فنی ارتقا کی علامتیں ہیں۔

دکنی تذکروں میں شاہ کمال کا مجمع الانتخاب، شاہ تجلی کا مجموعۂ فصاحت اور عبدالجبار ملکاپوری کا ''محبوب الزمن از تذکرۂ شعرائے دکن'' بھی کافی اہم ہیں۔

میر حسن نے ''تذکرۂ شعرائے اُردو'' کو 99-1188 کے درمیان مرتب کیا۔ یہ تذکرہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں میر حسن نے جچی تلی رائیں دی ہیں۔ اس کے علاوہ تقابلی پہلو پر زور دیا ہے۔ میر حسن نے نہ صرف اُردو شعراء کا فارسی شعراء سے مقابلہ کیا ہے بلکہ اُردو شعراء کا ایک دوسرے سے مقابلہ کر کے شعراء کے کلام کی خصوصیات کو مزید واضح کیا ہے۔ ان کے یہاں موجود تقابلی پہلو کی ایک مثال ذیل میں پیش کی جاتی ہے۔

''دیوانش اگر چہ مختصر است لیکن کلامِ حافظ سراپا انتخاب''۔

مذکورہ بالا تذکرے طرزِ قدیم پر لکھے گئے ہیں اور کسی نہ کسی حد تک میرؔ سے متاثر ہیں۔ قدیم طرز کے تذکروں کی ایک اہم خوبی ایجاز و اختصار پسندی ہے۔ جس کی وجہ سے حالات مختصر اور ناکافی ہوتے۔ اور اکثر شعراء نظر انداز ہو جاتے۔ لہٰذا شاعری کی روز افزوں ترقی کے پیش نظر ایسے تذکروں کی ضرورت شدت سے محسوس کی گئی جو تمام شعراء کا احاطہ کرتے ہوں۔ چنانچہ تذکرہ نگاروں نے اختصار پسندی کے خلاف ردِ عمل کرتے ہوئے جامعیت پر زور دیا۔

جامعیت پسندی کے اس رجحان کی ابتدائی شکل علی ابراہیم خاں کے تذکرے گلزارابراہیم اور مصحفی کے تذکروں میں نظر آتی ہے۔گلزارابراہیم 1198 ھ میں مرتب ہوا جس میں شعراء کے حالات بیان کیے گئے ہیں ابراہیم نے اس تذکرے میں شعراء کے نجی حالات و واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔اس کے علاوہ ضمنی طور پر اس عہد کے تاریخی حالات و واقعات مذکور ہیں۔ نیز شعرا کی تاریخ وفات کے تعین میں بھی اس تذکرے کی اہمیت مسلم ہے۔

مصحفی نے تذکرۂ ہندی 1209 ھ میں اور ریاض الفصحا 1236 ھ میں مرتب کر کے اُردو تذکرہ نگاری کی تاریخ میں گرانقدر اضافہ کیا۔دونوں تذکرے مصحفی نے حروف تہجی کے تحت ترتیب دیے ہیں۔شعراء کے حالات زندگی قدرے تفصیل سے پیش کرتے ہوئے مصحفی نے سنین اور تواریخ کا خاص خیال رکھا ہے۔صاف وسادہ زبان استعمال کرتے ہوئے صرف بلند پایہ شعراء پر بڑی متوازن جچی تلی رائے کا اظہار کیا ہے۔ایک طرف انہوں نے انشاء سے اپنی چشمک کے باوجود انشا کی قابلیت کا اعتراف کیا ہے تو دوسری طرف بقاؔ سے ذاتی مراسم کے باوجود ان کی خامیوں کو اجاگر کیا ہے۔

مصحفی نے خاص خاص شعراء پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے اور اہم تحریکوں وادبی واقعات پر زیادہ توجہ کی ہے۔حاتم کے ذکر میں ولیؔ کے دیوان کے دلی پہنچنے، ریختہ کی مقبولیت اور ایہام گوئی کی تحریک، حاتم کی انفرادیت اور ''دیوان زادہ'' کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

شعرائے اُردو کے تذکروں میں تفصیل وجامعیت پسندی کا سب سے بڑا مظہر خوب چند ذکا کا تذکرہ ''عیار الشعراء'' ہے جس کو خوب چند نے 1208 ھ میں مرتب کرنا شروع کیا اور اپنی وفات (1846ء) تک اس میں ترمیم واضافے کرتے رہے۔اس تذکرہ میں انہوں نے 1500 شعرا کے مفصل حالات بیان کیے ہیں اور نمونہ کلام بھی زیادہ درج کیا ہے۔

1215-42 ھ کے درمیان میر محمد خاں سرور کا تذکرہ ''عمدۂ منتخبہ'' مرتب ہُوا جو اصل میں ''عیار الشعراء'' کی تلخیص ہے مگر بقول عبداللہ ''بعض خصوصیات کی بنا پر یہ اپنی اصل سے بہتر

تالیف بن گئی ہے''۔ اس میں 1200 شعراء کے حالات درج ہیں اور انتخابِ کلام بھی کثرت سے دیا گیا ہے۔

1221ھ میں قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ ''مجموعۂ نغز'' منظرِ عام پر آیا جس کو قاسم نے عیار الشعراء اور عمدۂ منتخبہ سے استفادہ کرتے ہوئے مرتب کیا تھا۔ یہ تذکرہ محض مذکورہ بالا تذکروں سے استفادہ کا نتیجہ نہیں بلکہ اس میں قاسم کی تحقیقات اور تلاش کا بھی ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ جس کا واضح ثبوت یہ ہے کہ اس تذکرے سے اسپرنگر، گارساں دتاسی اور محمد حسین آزاد نے حسبِ ضرورت استفادہ کیا ہے۔ دتاسی کے مطابق اس تذکرے میں قصے، لطیفے اور انتخاب سلیقے سے پیش کیے گئے ہیں۔ آزاد نے اکثر حکایتیں اسی تذکرے سے لی ہیں اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں قاسم نے ہم نام شعراء کے حالات بہت احتیاط سے قلم بند کیے ہیں۔

مصطفیٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' 50-1248ھ میں مرتب ہوا جس میں انہوں نے 800 شعراء کے مستند مفصل حالات اور ان کے کلام کا بہترین انتخاب پیش کر کے تنقید و تبصرہ کا حق ادا کر دیا ہے۔

دہلی میں جس زمانے میں میرؔ کے شیدائی قدیم طرز کے تذکرے لکھنے میں مصروف تھے اسی زمانے میں کلکتہ میں ادب کے جدید رجحانات کی ابتدا ہوئی۔ کلکتہ پر ایک عرصہ تک انگریزوں کا تسلط رہا اس لیے وہاں مغربی خیالات و نظریات آہستگی کے ساتھ پھیل رہے تھے نتیجۂ ادب و فن کے قواعد و اصول ایک نئے سانچے میں ڈھل گئے۔ ان نئے حالات نے تذکرہ نگاری کے فن کو بھی نئے طریقوں سے روشناس کرایا۔ اس دور میں پرانے تذکروں کے عیوب و نقائص کو دور کرنے کی طرف خاص توجہ کی گئی۔

ان نئے رجحانات کو مختلف مقامات میں فروغ حاصل ہوا۔ فورٹ ولیم کالج پہلا مرکز ہے جس نے ان نئے رجحانات و خیالات کی ترویج و اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس نے ادب و فن کے تمام شعبہ جات کی طرح تذکرہ نگاری کے فن کو بھی ترقی دی۔

''گلشن عشق'' میں تاریخی حالات بھی قدرے تفصیل سے ملتے ہیں۔ مثلاً شاہ عالم، تاناشاہ، آصف الدولہ، امید وغیرہ کے حالات بڑی تفصیل سے پیش کیے گئے ہیں۔

لطف نے اس تذکرہ میں شعراء کے حالات اوران کے کلام کے متعلق آرا کو اس خوبی سے جمع کردیا ہے کہ بقول مسیح الزماں

''خواہ تنقیدی لحاظ سے دیکھا جائے خواہ حالات کے اعتبار سے اس تذکرہ کا جواب اس سے پہلے کیا اس کے چالیس برس بعد تک بھی پیدا نہیں کیا جاسکا۔''

(صفحہ 122-23)

فورٹ ولیم کالج کے بعد ادب کے ان نئے رجحانات کی نشوونما میں آگرہ و دلی کالج نے نمایاں حصہ لیا۔

گارساں دتاسی نے تین جلدوں پر مشتمل ایک ضخیم تذکرہ'' ہندوستانی ادب کی تاریخ'' کے نام سے لکھا۔ جس کی اشاعت 1839ء میں عمل میں آئی۔ اس تذکرہ میں دتاسی نے 3000 ہندی و اُردو شعراء کے حالات فرنچ زبان میں پیش کیے۔

شیخ امام بخش صہبائی نے (لیکچرر شعبہ فارسی دلی کالج) 1844ء میں ''خلاصہ یا (انتخاب) دواوین شعرائے مشہور زبان اُردو'' کے نام سے ولی، میر، سودا، درد، جرأت، حسن، نصیر، ممنون، ناسخ، مول چند، ذوق اور مومن کے کلام کا ایک انتخاب مرتب کیا۔ اگرچہ انہوں نے اسے خلاصہ یا انتخاب کہا ہے مگر یہ سید عبداللہ کے مطابق ''انتخاب سے کچھ زیادہ ہی ہے'' کیونکہ اس میں صہبائی نے ہر شاعر کے کلام کے ساتھ اس کے کچھ حالات بھی درج کیے ہیں۔ اس کے علاوہ انتخاب کی ابتدا ایک مقدمہ سے کی جس میں اردو شاعری پر تنقیدی نظر ڈالی گئی۔ جو جدید تذکروں کا خاصہ ہے۔ 1271ھ میں صہبائی نے قادر بخش صابر کے ساتھ مل کر ایک اور تذکرہ گلستانِ سخن مرتب کیا۔

دتا سی اور صہبائی کے تذکروں کی وجہ سے ہمارے تذکروں میں اُردو زبان کی تحقیق اور مختلف ادوار میں مختلف اصنافِ سخن کی ترقی کے اسباب جگہ پانے لگے۔

1845-46ء کے دوران سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' کو مرتب کر دیا۔ جس کے متعلق مشفق خواجہ لکھتے ہیں کہ ''یہ پہلا اُردو تذکرہ ہے جو کسی فارسی تذکرہ کا ترجمہ یا چربہ نہیں'' اس تذکرہ کو ناصر نے حروف تہجی کے بجائے استادی وشاگردی کی بنیاد پر مرتب کیا ہے۔ اس میں ناصر کے ہمعصروں کی ایک بڑی تعداد کا ذکر آ گیا ہے۔ ناصر نے ہمعصر شعراء اور ماضی قریب کے شعراء کے متعلق ایسی معلومات فراہم کی ہیں جو کسی دوسری جگہ نہیں ملتیں۔ نتیجۂ یہ تذکرہ شعرائے لکھنو کے سلسلے میں بہترین ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔

1848ء میں مولوی کریم الدین نے فیلن کے ساتھ مل کر تذکرۂ دتا سی کو بنیاد بناتے ہوئے ''طبقاتِ شعرائے ہند'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا۔ جس میں انہوں نے شعراء کے حالات اور کلام کو ادوار وطبقات کے تحت ترتیب دیا ہے۔ اس تذکرے کی ابتدا میں ایک گرانقدر مقدمہ ہے جس میں تذکرہ اور تاریخ کا فرق اُردو اور ریختے کی ابتدا، تذکروں کی تنقید دکنی اور برج کا حال بھی درج کیا ہے۔

''طبقات شعرائے ہند'' میں اُردو شعراء کے ذکر سے پہلے کریم الدین نے 5 فارسی شعراء اور 39 برج بھاشا کے شعراء کا ذکر بھی کیا ہے۔ جس سے اُردو شاعری کے پس منظر کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اس میں کریم نے شمالی ہند اور دکن کے شعرا کے علاوہ نثر نگاروں کو بھی جگہ دی ہے۔

دتا سی اور کریم الدین کے تذکروں سے آنے والے تذکروں پر گہرا اور دوررس اثر پڑا۔ چنانچہ تذکرہ نگاروں کی بدولت اردو زبان کی ابتدا، اس کا ہندوستان کی دوسری بولیوں سے تعلق اور تشابہہ، اُردو کی عہد بہ عہد ترقی وارتقا وغیرہ جیسے موضوعات ہر تذکرہ نگار کی توجہ کا مرکز بن گئے۔

1871ء میں درگا پرشاد نادر دہلوی سرہندی نے ایک تذکرہ ''تذکرۂ شعرائے دکن'' مرتب کیا اس کے علاوہ نادر نے شاعرات کا ایک تذکرہ ''گلشنِ ناز'' کے نام سے 1876ء میں مرتب کیا۔

انیسویں صدی کا یہ نصف آخر اس وجہ سے بھی اہم ہے کہ اس دور میں شاعرات کے تذکروں کی طرف خاص توجہ کی گئی چنانچہ 1864ء میں فصیح الدین رئیس میرٹھ نے ''بہارستان ناز'' لکھا۔تو مولوی صفا بدایونی نے ''شمیم سخن'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا۔شاعرات کے ان تذکروں میں ''شمیم سخن'' کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

1880ء میں ''آبِ حیات'' کی اشاعت نے فن تذکرہ نگاری کو ایک جست میں ترقی کی کئی منزلیں طے کرادیں۔آبِ حیات اُردو کی تاریخ میں ایک ایسے سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے جہاں سے تنقید کے نئے گوشوں کا سراغ ملتا ہے۔اس کا ایک سرا تنقید نگاری سے ملتا ہے تو دوسرا تاریخ نگاری سے۔آزاد نے اس میں اردو شاعری کے پانچ ادوار قائم کیے ہیں۔شعراء کے حالات اور ان کے کلام کی خوبیوں و خامیوں کو خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ان کے اسلوب کی دلکشی کی بدولت عرصہ تک ان کے غلط انتقادی فیصلوں کو درست سمجھا گیا۔

آبِ حیات میں آزاد نے ''بھاشا پر فارسی نے کیا اثر کیا'' کے زیر عنوان الفاظ و محاورات کی جو دلچسپ بحث چھیڑی ہے اس سے ان کی تحقیقی صلاحیتوں پر روشنی پڑتی ہے۔

آبِ حیات کا ایک کارنامہ یہ بھی رہا ہے کہ اس میں آزاد نے زندہ و متحرک تصویریں پیش کی ہیں۔اور ہر شاعر کی شخصیت کو تعمیر کرتے ہوئے اس کے ماحول کو بھی پیش کیا ہے جس کی بدولت شعراء کی تصویریں زیادہ صاف و موثر بن گئی ہیں۔آبِ حیات کا اثر آزاد کے بعد آنے والے تقریباً تمام تذکرہ نگاروں نے قبول کیا۔

آبِ حیات کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں آزاد نے واقعات کو دلچسپ بنانے

کی غرض سے صداقت وحقیقت کو نظر انداز کیا اور واقعات کی کمی کو اپنے تخیل کی مدد سے دور کیا۔ آزاد کی ان لغزشوں کا انکشاف مولانا عبدالحیٔ کے تذکرہ ''گلِ رعنا'' میں ہوا ہے۔ اس تذکرے میں عبدالحیٔ نے آزاد کی غلط بیانیوں کی تردید کرتے ہوئے ان کی تصحیح کی ہے۔ یہ تذکرہ اگرچہ آبِ حیات کے جواب میں لکھا گیا ہے تاہم اس میں موجود واقعات زیادہ تر '' آبِ حیات'' ہی سے ماخوذ ہیں۔

آبِ حیات کے بعد کئی تذکرے منظر عام پر آئے جن میں اکثریت ایسے تذکروں کی ہے جو ایک ہی نہج پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں نہ کوئی جدت ہے اور نہ کوئی ندرت اس لئے انہیں تذکرہ نگاری کی تاریخ میں کوئی خاص مقام حاصل نہیں۔ آج اگرچہ تذکروں کی جگہ تاریخِ ادب نے لے لی ہے تاہم تذکروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ ہر دور میں معاصرین کے حالات یکجا کرنے کا اہم ترین ذریعہ ہیں۔ تاریخِ ادب ہر سال مرتب نہیں ہوتی بلکہ اس کی ترتیب تو کئی سال بعد عمل میں آتی ہے۔ اگر اس دوران فنکارروں کے متعلق معلومات یکجا نہ کی جائیں تو آنے والے مورخین کے لیے تاریخِ ادب کی تدوین مشکل امر بن جاتی ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر مالک رام نے 1972ء میں ''تذکرۂ معاصرین'' مرتب کیا۔ جس کی اب تک چار جلدیں منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ معاصر شعراء اور نثر کی مختلف اصناف سے وابستہ فنکاروں کے حالات قلم بند کیے ہیں۔ اور شعراء کے سلسلے میں عمدہ انتخاب بھی پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس تذکرہ کو فنکاروں کی تاریخِ وفات کی بنا پر ترتیب دیا ہے۔ آئندہ جب کبھی اُردو ادب کی تاریخ لکھی جائے گی یہ تذکرہ مورخین کے لئے مینارِ نور ثابت ہوگا۔ فی الحال یہ نوجوان محققین کے لئے مشعلِ راہ بناہُوا ہے خاص طور پر وہ فنکار جو تقسیم ہند کے بعد پاکستان ہجرت کر گئے تھے۔ (جن میں سے اکثر کو انتقال کیے 25-20 سال کا عرصہ گزر چکا ہے) جن پر ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں میں تحقیقی مقالے لکھے جارہے ہیں ان مقالہ نگاروں کے لئے یہ تذکرہ ایک بہترین ماخذ ہے۔ ان خصوصیات کی بنا پر تذکرۂ معاصرین کو بلا مبالغہ اس صدی کا بہترین تذکرہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہمارے ادب میں آج بھی تذکرہ نگاری کی روایت قائم ہے۔ ہندوستان بھر میں مختلف اکامیاں اور ادارے اپنی نگرانی میں تذکرے مرتب کروا رہے ہیں۔ حیدرآباد ساہتیہ اکادمی کے زیر نگرانی مرتب ہونے والے تذکروں میں ''حیدرآباد کے ادیب'' مرتبہ زینت ساجدہ، ''حیدرآباد کے شاعر'' مرتبہ حمید الدین شاہد سلیمان ادیب قابل ذکر ہیں۔ ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد کی جانب سے مرتب ہونے والے تذکروں میں ''داستان ادب حیدرآباد'' سید محی الدین قادری زور، ''خواتینِ دکن'' نصیرالدین ہاشمی، عہد عثمانیہ میں اُردو کی ترقی سید محی الدین قادری زور، ''مرقعِ سخن'' مرتبہ ڈاکٹر زور اہم ہیں۔

لئیق صلاح

تنقید

تنقید کی تفہیم سے قبل ادب کے مفہوم کی وضاحت ضروری ہے۔ اس لیے کہ تنقید کا تعلق زندگی کے مختلف شعبوں سے ہے۔ جن میں ایک موضوع ادب ہے۔ ''ادب'' کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے، ایک بات یاد رکھنی ضروری ہے۔ قدماء کے یہاں ''ادب'' سے مراد صرف شاعری تھی۔ قدیم عہد میں شاعری ہی کو ''ادب'' سمجھا جاتا تھا۔ ''بوطیقا'' (فن شاعری) ارسطو کی مشہور و معروف تصنیف ہے۔ جس میں اُس نے رزمیہ، المیہ، اور طربیہ سے بحث کی ہے، جو ڈراما نگاری سے متعلق ہے۔ اس زمانے میں ''شاعری'' کو ڈرامے کی ایک صنف سمجھتے تھے۔

گِب (Gibb) کا بھی یہ خیال ہے کہ ''ادب'' کی ابتداء شاعری سے ہوئی۔ دیگر علماء نے بھی اس خیال کی تائید کی ہے۔ اور کہا ہے کہ زمانی اعتبار سے شاعری کا وجود نثر سے پہلے ہوا۔ لیکن نثر سے متعارف ہونے کے بعد، ادب کے مفہوم میں وسعت پیدا ہوگئی۔ اور آج جب ہم'' ادب'' کہتے ہیں تو اس سے مراد ''نظم و نثر'' ہے۔

شیخ یونس نے ''ادب'' کی تشریح کرتے ہوئے بتلایا ہے کہ وہ غلطیوں سے بچنے کا ایک ذریعہ ہے۔ اور اس کی تقسیم انھوں نے، دو زمروں میں کی ہے، ایک طبعی اور دوسرا کسبی۔ طبعی کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ قدرت کی جانب سے ودیعت کی ہوئی صفات، یعنی حلم، کرم وغرہ۔

اور کسبی یعنی اپنی کوشش سے حاصل کرنا۔ ثعالبی نے ادب سے متعلقہ بارہ موضوعات کا ذکر کیا ہے۔ جن میں معانی و بیان، انشاء شعر، تاریخ، علم الخط وغیرہ ہیں۔ اور شیخ یونس کی دانست میں صرف کسبی ادب ہی ادب ہے۔ پہلی بار ابن خلدون نے علوم لسانیہ کا شمار ادب میں کیا۔ اس سے پہلے، اس کی اہمیت اظہار کے ایک ذریعہ کی حد تک تھی۔

ادب جب مارکسی نظریے سے متاثر ہوا تو اس کی وسعت اور ہمہ گیری میں مزید اضافہ ہوا۔ حُسن افادیت، سچائی آزادی، انسان دوستی، قوت و حرکت، ان موضوعات کا شمار ادب میں

ہونے لگا۔

اس طرح دوسرے علوم کا اثر بھی ادب پر ہونے لگا۔ ان علوم سے اثر پذیری کی وجہ سے، ادب کی خصوصیات موضوع بحث ہوئیں۔ مطبوعہ مواد میں ادبی تخلیقات کے علاوہ تاریخ وتہذیب سے متعلق مواد کے بارے میں غور وخوض کیا گیا۔ مطبوعہ مواد کی تخصیص کی گئی۔ اقوالِ زرّیں، ملفوظات اور اشتہارات کی چونکہ وقتی اہمیت ہے۔ اس لیے اس کا شمار ادب میں نہیں کیا۔ ادب زندگی کا ترجمان اور عکّاس ہے۔ اس میں انسانی جذبات واحساسات، تجربات، مشاہدات اور خیالات کا بحرِ بے کراں ہے۔

مناظر عاشق ہرگانوی نے اپنی تصنیف ''تنقیدی دبستان'' میں ادب کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان تحریروں کو ادب کہا جاتا ہے جن میں معانی کی رفعت و عظمت ہو۔ اور جن کا اُسلوب فنکارانہ حُسن کا حامل۔ علاوہ ازیں اُن سے کسی عہد کی خصوصیات تمدنی مزاج اور ثقافتی اقدار کی نشان دہی ہوتی ہو۔

''تنقید کا لفظ اُردو میں عربی سے آیا ہے۔ عربی میں یہ 'نقد' و 'انتقاد' کی شکل میں مستعمل ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ''تنقید'' کے مفہوم کی وضاحت کے لئے عربی وفارسی تصانیف میں اور بھی کئی الفاظ، استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً موازنہ، محاکمہ، اور تقریظ، لیکن یہ کُلی طور پر، ''تنقید'' کے مترادف نہیں ہیں ''موازنہ'' کے معنی تقابلی مطالعے کے ہیں۔ ''محاکمہ'' زیر بحث موضوع کے تعلق سے فیصلہ کرنے کو اور تقریظ کسی ادب پارے کی تحسین وتعریف کو کہتے ہیں۔

''تقریظ'' کے بارے میں بعض ناقدین نے اس امر کی صراحت کی ہے کہ عربی میں یہ لفظ، صرف تعریف وتحسین ہی کے لیے مستعمل نہیں۔ بلکہ اس سے مراد، حسن وقبح ہے۔ اردو میں اسے صرف تعریف وتحسین کے معنوں میں استعمال کیا گیا۔ تنقید کا متبادل انگریزی میں Criticism ہے۔

عموماً لفظ ''تنقید'' کی تشریح، غلط انداز میں کی گئی۔ عام لوگوں نے اسے نکتہ چینی اور عیب

جونی قرار دیا ہے۔ لیکن تنقید کا اصلی مفہوم وہ نہیں "تنقید" دراصل کھوٹے اور کھرے کے فرق کو واضح کرتی ہے۔

انسائیکلو پیڈیا امریکانا میں "تنقید" کے معنی صراحت کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔

"تنقید" کی پہلی شرط یہ ہے کہ ذاتی بغض وعناد سے پاک ہو۔

نقاد کو فن کار سے زیادہ فن پر توجہ دینی چاہئے بعض ناقدین نے اس اصول کو فراموش کیا۔ اور شخصی اختلافات کی بنیاد پر غلطیوں کا چرچا کیا اور خوبیوں سے صرف نظر۔ جس کی وجہ سے لوگ نقادوں سے نفرت کرنے لگے۔

"تنقید" کا مقصد فن کار کی تضحیک یا اُس کو نیچا دکھانا نہیں بلکہ فن پارے کی قدر کا صحیح انداز میں تعین کرنا ہے۔ دراصل ہمدردی کے پیرائے میں ادب کی تنقید کی جائے تو اس سے —— تخلیق کار کو فائدہ پہنچتا ہے اور قاری کے شعور کی رہنمائی ہوتی ہے۔ تنقید کی رہبری کے سبب قاری، غلط اندازے لگانے سے بچ جاتا ہے اور اُس کے ذوقِ سلیم کی آبیاری ہوتی ہے۔

تمام انسان تنقیدی بصیرت اور شعور سے بہرہ ور ہوتے ہیں۔ اس لئے وہ اپنے فن یا ادب پارے کی پیش کش سے قبل خود اُس کو مختلف طریقوں سے جانچ لیتے ہیں۔ اُس کی خامیوں کو دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہر فن کار یا تخلیق کار میں تنقیدی شعور موجود ہے۔ اور وہی اپنے فن پارے یا ادب پارے کا پہلا نقاد ہے۔

ادب ہو یا فنون لطیفہ، فن کار یہ چاہتا ہے کہ، اُس کا فن ایک شاہکار کی صورت میں پیش ہو۔ مصور اپنی تصاویر کی نوک پلک دُرست کرتا ہے۔ موسیقار اپنی دُھنوں کی لے پر غور وخوض کرتا ہے۔ شاعر اپنے اشعار کی اصلاح کے تعلق سے غور وفکر کرتا ہے۔ بہر حال! سب کا بس ایک ہی مقصد ہوتا ہے ؎

"ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں"

اس جستجو وتلاش میں، فن کار کا کوئی معاون یا رہبر ہے تو صرف وہ نقاد۔ جو فن کار کو اُس کے

اپنے فن کی صحیح قدر و قیمت کا احساس دلاتا ہے ایک چیز کو دوسری چیز پر ترجیح دینا یا پسند اور ناپسند کے معیار کا احساس ہی دراصل تنقید ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی "جس وقت ادب کی تخلیق کا آغاز ہوتا ہے، تنقید وجود میں آتی ہے"

تنقید کی تعریف و تشریح مختلف انداز میں کی گئی ہے بعض نے اسے "تخلیقی ادب" کہا ہے۔ اور بعض نے یہ کہا ہے کہ تنقید دراصل ادب میں فلسفیانہ خیالات کی تعبیر ہے۔ ایک اور نقطۂ نظر سے اس کی صراحت کی گئی ہے وہ یہ کہ فن کا جو نقطۂ نظر ہے، جو پیغام تخلیق کار عوام کو دینا چاہتا ہے۔ اس کی تشریح، توضیح اور تجزیہ کرنا تنقید کہلاتا ہے یہ تمام نقاطِ نظر، مختلف ہوتے ہوئے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس لیے ان کی تفصیل سے واقفیت ضروری ہے۔ تا کہ تنقید کا صحیح مفہوم ذہن نشیں ہو سکے۔ تنقید نے "ادبی پرکھ" کے جو معیار قائم کیے ہیں، ان کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس کا انحصار فنی اور جمالیاتی اقدار پر ہوتا ہے۔

تنقید کو نظریاتی اعتبار سے، تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا مدح سرائی، دوسرا تشریح اور تیسرے سے مراد تجزیہ ہے۔

ہمارا ادب عربی و فارسی کا خوشہ چیں ہے۔ اس لیے ان ادبیات کے تنقیدی رجحانات کا ذکر بھی اُردو تنقید کے بیان میں ضروری سمجھتے ہیں۔

عربی ادب کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ طلوعِ اسلام سے قبل ہی وہاں شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ عکاظ کے میلے میں شعراء، اپنا کلام سُنا کر داد و تحسین حاصل کرتے تھے۔ اُس دور کی شاعری کے لیے، نقد و انتقاد کے اُصول و شرائط بھی متعین کر دیے گئے تھے۔ ابن رشیق نے اپنی تصنیف "کتاب العمدہ" میں جدّت، طرز ادا اور ندرت بیان کی اہمیت کو اُجاگر کیا ہے۔ ابن خلدون نے بھی نثر و نظم کا فرق بتلاتے ہوئے عمدہ شعر کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ اور کلامِ منظوم اور شعر کے فرق کو واضح کیا ہے۔

عرب کے بیش تر نقادوں نے، حُسنِ معنی کو ترجیح دی ہے۔ بعض مبالغہ اور غلو کو پسند کرتے

ہیں، یعنی شعر کی ظاہری خوبیوں کو ضروری سمجھتے تھے۔ اس لیے شعر کے اچھے یا بُرے ہونے کا فیصلہ، قافیہ ورد یف، اوزان، تشبیہہ، استعارہ کنایہ وغیرہ کے پیش نظر کیا جاتا تھا۔ وہ معنوی خوبیوں سے زیادہ، اُسلوب اور ہیئت کے دلدادہ تھے۔ لیکن بعض نے اسے شعر کے لئے عیب قرار دیا ہے۔

ایران کے شعراء بھی، عرب کے بعض شعراء کی طرح، شعر کے صوری حُسن کو پسند کرتے تھے۔ ''چہار مقالہ'' جسے فارسی شاعری کی تنقید کی پہلی کتاب کہا جاتا ہے۔ وہاں شاعری کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے عروض اور شعری محاسن کا ذکر کیا ہے۔ نظامی نے ہر شاعر کے لیے، عروض سے واقفیت لازمی قرار دی ہے۔ موضوع یا فکر سے زیادہ اندازِ بیان کی اہمیت تھی۔ رشید الدین وطواط کی تصنیف میں بھی شعری محاسن سے بحث کی گئی ہے۔ امیر عنصر المعالی کیکاؤس نے بھی فنِ شعر کے تعلق سے ایک کتاب لکھی جس میں بتلایا ہے کہ شعر کیسا ہو؟ اس کی خصوصیات کیا ہیں؟ وغیرہ۔ ایران میں ایک زمانے تک کوئی سیاسی، سماجی انقلاب رونما نہیں ہوا تھا۔ اس لئے قدیم رجحانات کا تاثر ان کے شعروادب پر، کافی عرصے تک رہا، عروض وقافیہ، صنائع وبدائع کا شمار محاسن شعری میں تھا۔ اُردو ادب میں بھی اس روایت کی پاسداری طویل عرصہ تک جاری رہی، روزمرہ کی صفائی، بندشوں کی چُستی، الفاظ کے دروبست اور عروض کی صحت کو شاعری کا معیار سمجھا گیا اور یہ تنقید کے لیے، بنیادی شرط قرار دی گئی، مگر قارئین کا ذوق ان اصولوں کا پابند نہیں تھا۔

مشاعروں کا شمار تنقیدی تربیت کے عوامی مراکز میں ہوتا تھا۔ مکتبی تنقید سے، قبول عام کو سب سے بڑی سند مانتے تھے۔ ممکن ہے اس ذوق کی آبیاری میں علماء کی مساعی کا بھی دخل رہا ہو۔

اردو ادب میں تنقیدی شعور کا پتہ تذکروں سے قبل مشاعروں سے ملتا ہے۔ شعراء کے کلام پر داد وتحسین دی جاتی تھی یا پھر اعتراض کیا جاتا تھا۔ جس کی بنیاد معانی وبیان پر تھی۔ یہی ہماری تنقید کا اولین نقش ہے۔ شعراء نے اپنی نظموں میں شعر کے حُسن وقبح پر روشنی ڈالی۔ اس طرح کے اشعار بھی اُن کے تنقیدی شعور کی غمازی کرتے ہیں مثلاً وجہی نے اپنی مثنوی ''قطب مشتری'' میں اس کا اظہار کیا ہے۔

جسے بات کے ربط کا نام نیں
اسے شعر کہنے سے کچھ کام نیں
اگر نام ہے شعر کا تجھ کو چھند
چنے لفظ ہور معنی مزہ ہو بلند

دکنی دور کے شعراء کے بعد عہد آصفیہ میں بھی میرؔ و سوداؔ کے معاصر حیدر آبادی شاعر شیر محمد خاں ایمان نے بھی مشکل قافیوں، ردیفوں اور زمینوں کی پابندی پر اعتراض کیا ہے۔ جن کی وجہ سے تخیل متاثر ہوتا ہے ۔

نہ کیوں نا چار ہو شاعر کرے جب قافیہ تنگی
غزل لکھے اگر ہوئے زمین کیسی ہی بے ڈھنگی
پسند اپنی وہی ہوتی ہے غزل جس میں
صف الفاظ کی ہو یک قلم دلچسپ مضموں ہو

ولیؔ اور میرؔ نے بھی اپنے کلام میں شعر کی خوبی اور خامی کی پہچان بتلائی ہے شعراء کے کلام پر تنقید و تبصرے کے تعلق سے ہمارے ادب کا سب سے اہم ماخذ تذکرے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ تذکرے بعد کی تنقید کے معیار پر پورے نہیں اُترتے۔ لیکن بقول فراق اس میں تنقیدی اشارے ضرور مل جاتے ہیں۔ تذکروں کی روایت بھی دیگر ادبی روایتوں کی طرح فارسی اور عربی کے توسط سے آئی ہے۔ ان تذکروں میں تنقید کے معیار کا انحصار ذاتی پسند و ناپسند پر تھا۔

شمالی ہند کے تذکروں میں تنقید کے معیار کا انحصار ذاتی پسند و ناپسند پر تھا۔ شمالی ہند کے تذکروں میں میر کا نکات الشعراء، فتح علی گردیزی کا تذکرۂ ریختہ گویاں، مصحفی کا تذکرۂ ہندی اور ریاض الفصحاء، میر حسن کا شعرائے اردو قائم کا مخزن نکات، مرزا علی کا گلشن ہند، قاسم کا مجموعہ نغز، ابراہیم خلیل کا ''گلزار ابراہیم'' شیفتہ کا گلشن بے خار، کریم الدین کا طبقات الشعراء، مرزا قادر بخش صابر کا گلستانِ سخن، اور قطب الدین باگل کا بہار و خزاں قابل ذکر ہیں۔

جنوب کے تذکرہ نگاروں میں غلام علی آزاد نے خزانۂ عامرہ اور لالہ لچھمی نارائن شفیق نے تین تذکرے لکھے جو علی الترتیب ''چمنستان شعراء، گل رعنا اور شام غریباں ہیں۔ علاوہ ازیں اسد علی خاں تمنا نے'' گلِ عجائب'' عبداللہ خاں ضیغم نے ''تذکرۂ ضیغم، لالہ سری رام نے ''خمخانۂ جاوید'' عبدالجبار خاں ملکاپوری نے ''محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن۔ اور غلام حسین جوہر نے'' گلزار، آصفیہ'' مرتب کیا۔ تذکرۂ فتوت (ریاض حسنیٰ) سخنورانِ بلند فکر، اور افضل بیگ خاں قاقشال کا تذکرہ بھی اہمیت کے حامل ہیں۔

مذکورہ بالا تذکروں میں اردو فارسی شعراء کا حال فارسی میں درج ہے سوائے ''گلشن ہند'' اور ''محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن'' کے جن میں شعرائے اردو کے حالات اردو میں قلم بند کیے گئے ہیں۔ ان تذکروں میں شعراء کے مختصر سوانح کے علاوہ ان کے کلام پر تنقید بھی کی جاتی تھی۔ ان سے اس دور کے شعری رجحانات اور اسالیب کا بھی پتہ چلتا ہے۔ بعض تذکروں میں شعری اصلاحیں بھی موجود ہیں۔ فارسی شعراء سے اردو شعراء کا تقابل بھی کیا گیا ہے۔ بیاضوں میں انتخابِ کلام کے علاوہ، اختصار کے ساتھ، کلام پر رائے کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔

اردو ادب میں نئے رجحانات کی ابتداء، انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ہوئی۔ انگریزوں کی ہندوستان میں آمد اور تسلط کے بعد معاشی، اور سماجی امور کے ساتھ، ادبی و تہذیبی قدروں میں تبدیلی آئی۔ سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد نے ادب کے فروغ کے ساتھ اسے نئے رجحانات سے آشنا کیا۔ سرسید نے جس تحریک کا آغاز کیا۔ وہ علی گڑھ تحریک، کہلائی اس تحریک نے ادب کو افادی اور مقصدی بنانے پر زور دیا۔ ادب کی ظاہری شان یعنی اسلوب اور ہیئت سے زیادہ اس کے موضوع کو اہمیت کا حامل سمجھا۔ یعنی ادب کی صوری شکل پر معنوی شکل کو ترجیح دی گئی۔

اس دور کے ادب کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہاں تین قسم کے رجحانات ملیں گے۔ ایک وہ حصہ جس پر جاگیرداری نظام کی چھاپ ہے۔ اس کی مثالیں داستانوں غزلوں اور مثنویوں وغیرہ

میں ملتی ہیں، ادب کے دوسرے رجحان کے نمونے، متوسط طبقے کے ادب میں ملتی ہیں۔ جو انیسویں صدی کے ناولوں اور شعری اصناف میں موجود ہیں تیسرا رجحان عوامی زندگی کی تصویر کشی ہے۔ لیکن اس طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے۔

حالی، شبلی اور محمد حسین آزاد نے، جس دور میں اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا۔ وہ ایک عبوری دور تھا۔ پرانا جاگیردارانہ نظام دم توڑ رہا تھا۔ اور نیا صنعتی نظام، انگریزوں کے تسلط اور اقتدار کے سبب وجود میں آ رہا تھا۔ اس بدلتے ہوئے سیاسی و معاشی نظام کا اثر سماجی زندگی پر پڑا، جس کا اثر ادب نے بھی قبول کیا۔ ادب میں اسلوب کی بجائے موضوع کی اہمیت پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ سلیس، سادہ اور عام فہم زبان کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ شبلی اور آزاد کے یہاں زبان کی رنگینی برقرار رہی۔ لیکن نقطۂ نظر تبدیل ہوا۔ حالی اور شبلی کا تعلق سرسید تحریک سے تھا، لیکن آزاد کی اس تحریک سے وابستگی نہ ہونے کے باوجود وہ جدید خیالات کے حامل تھے۔

حالی جدید تنقید کے اولین تنقید نگار ہیں۔ انھوں نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' لکھ کر اس کی ابتداء کی۔ بلاشبہ یہ حالی کی شعوری کوشش نہیں تھی۔ انھوں نے شاعری کے تعلق سے جن امور کو پیش کیا ہے۔ وہ شاعری کے قدیم رجحانات سے بالکل مختلف ہیں۔ حالی کی تنقیدی تصانیف میں مذکورہ بالا تصانیف کے علاوہ ''یادگارِ غالب'' ''حیاتِ سعدی'' اور ''حیات جاوید'' شامل ہیں۔ یہ تینوں کتابیں بادی النظر میں سوانحی تصانیف محسوس ہوتی ہیں۔ لیکن ان میں بھی حالی کی تنقید کا پہلو نمایاں ہے۔

حالی کے تنقیدی شعور کی نشو و نما، دراصل سرسید، غالب، اور شیفتہ کی محبتوں کا نتیجہ تھی۔ جس میں حالی سب سے زیادہ شیفتہ سے مستفید ہوئے۔ حالی کی تنقید مشرق و مغرب کے تنقیدی رویوں کا امتزاج ہے۔ جہاں انھوں نے افلاطون، مکالے اور ملٹن کے تنقیدی نظریات کا ذکر کیا ہے۔ وہیں وہ خلیل ابن احمد، زہیر ابن ابی سلمیٰ، ابن رشیق اور احمصی کے اقوال کو بھی اہمیت کا حامل

سمجھتے ہیں انھوں نے شعر میں افادیت، سادگی، اور ماحول کی ترجمانی کے علاوہ تخیل، کائنات کے مطالعے اور تفحص الفاظ کی شرط بھی ملحوظ رکھی۔ اصلیت اور جوش کو بھی ضروری قرار دیا۔ غزل کی اصلاح کی طرف توجہ کی۔ حالی نے جو اصول مرتب کیے انھوں نے اپنی عملی تنقید میں بھی انھیں پیش کیا۔

شبلی کی تنقیدی تصانیف میں "شعرالعجم" "موازنۂ انیس و دبیر" "مثنوی مولانا روم" مختلف مقالات اور تبصرے شامل ہیں۔ ان کے یہاں بھی نظری اور عملی تنقید کے نمونے موجود ہیں۔ انھوں نے "شعرالعجم" کی چوتھی جلد میں، اردو شاعری سے بحث کی ہے۔ ان کے تنقیدی شعور کی تبدیلی کا سبب، حالی کی طرح خارجی حالات ہیں۔ علی گڑھ میں انھیں فرانسیسی عالم آرنلڈ کی صحبت کا شرف حاصل رہا جس نے ان کے شعور کو جلا بخشی۔ شاعری شبلی کے خیال میں ذوقی اور وجدانی چیز ہے جس کا تعلق احساس سے بھی ہے۔ انھوں نے شعر کے لئے جذبات کو ضروری قرار دیا۔ تخیل کے تعلق سے تفصیلی بحث کی ہے۔ محاکات کو وہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ و صوری پہلو کی اہمیت زیادہ ہے۔ گو معانی سے انحراف نہیں۔

محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" سوانحی ماخذ کے طور پر ترتیب دی۔ لیکن انھوں نے شعراء کے حالات زندگی کے علاوہ ان کی شاعری کے مختلف پہلوؤں سے سیر حاصل بحث کی ہے ان میں اکثر شعراء کی شعری تخلیقات کا موازنہ، معاصر شعراء کے کلام سے کیا ہے۔ اور اپنی رائے اس تعلق سے پیش کی ہے۔ اس سے ان کے تنقیدی نقطۂ نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ بعض شعراء کے کلام کی خوبیوں اور خامیوں پر روشنی ڈالی ہے۔

حالی و شبلی کے بعد جن نقادوں نے اپنے تنقیدی خیالات و نظریات کا اظہار کیا ہے۔ ان میں وحید الدین سلیم، امداد امام اثر، مولوی عبدالحق، پنڈت دتاتریہ کیفی، پروفیسر محمود شیرانی، مہدی افادی، مسعود حسن رضوی ادیب، محی الدین قادری زور، عبدالقادر سروری، عبدالرحمان بجنوری، پروفیسر رشید احمد صدیقی، کلیم الدین احمد، سید احتشام حسین، اور آل احمد سرور وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

تنقیدی نقطۂ نظر کے اختلاف کا بنیادی سبب، حالات، افتادِ طبع، ذہنی رجحان اور اندازِ فکر کا مختلف ہونا ہے۔ ایک ادب پارے کی پسندیدگی کی وجہ کوئی اپنی دلچسپی یا ذہنی سکون بتلاتا ہے۔ اس کے علاوہ کسی اور خوبی کا متلاشی نہیں رہتا۔ دوسرا اسے سماجی اور انسانی فلاح و بہبود کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ ایک کے یہاں ادب کا مقصد صرف تفننِ طبع ہے اور دوسرا اس میں افادیت کا پہلو تلاش کرتا ہے۔ ایک ادب کو مسرت زائی کا ذریعہ سمجھتا ہے اور دوسرا ادب کو نہ صرف زندگی کا ترجمان بلکہ نقاد کہتا ہے۔ سوسائٹی کی کمزوریوں کا پردہ فاش کرنا ہی اس کا مطمح نظر نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ اس کے پیش نظر اصلاح کا مقصد بھی ہوتا ہے۔

ان دو گروہوں کی تقسیم دو زمروں میں کی گئی ہے۔ ایک ''ادب برائے ادب'' یا ''ادب برائے فن'' کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ اور دوسرا ''ادب برائے سماج'' یا ''ادب برائے زندگی''۔ فن کار یا مصنف اپنے ماحول سے بے گانہ نہیں ہوتا۔ وہ معاشرے یا سماج کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ اس لئے وہ اپنی تخلیق یا فن پارے کو ماحول کے اثرات سے بچا نہیں سکتا ہے۔ اور سماجی مسائل کو پیش کرنے والا، ادب کی فنی خصوصیت سے انکار نہیں کر سکتا ہے۔ چنانچہ فیرل نے ادب کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔ ''ادب کو فنونِ لطیفہ کی ایک شاخ اور سماجی عمل دونوں حیثیتوں سے دیکھنا چاہئے۔ ایک افادی اور دوسرا جمالیاتی (Aesthetics) ادب ان دونوں سے مل کر بنا ہے۔ چونکہ ادب کا تعلق معاشیات، اقتصادیات، سیاسیات، عمرانیات، فلسفہ اور نفسیات سے ہوتا ہے۔ اس لیے نقاد کی واقفیت ان تمام علوم سے ہونی چاہئے۔

نقاط نظر کے اختلاف کے لئے ضروری نہیں کہ دور بھی مختلف ہو۔ ایک ہی دور میں بھی اس طرح کے اختلافات ہوتے ہیں۔ ایک فرد عینیت پسند ہوتا ہے۔ دوسرا حقیقت پرست۔

سیاسی و سماجی نظام جب درہم برہم ہوتا ہے۔ تب ادب کو صرف لطف و انبساط کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ معاشرہ اخلاقی گراوٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً ان کی وابستگی صحت مند فکری و تہذیبی نظام سے برقرار نہیں رہتی۔ جس کی وجہ سے ادب بھی متاثر ہوتا ہے اور اکثر اوقات لطف و انبساط

کی بجائے یاس وحرماں نصیبی کی جھلک نمایاں ہوتی ہے۔

ادب ہر دور میں کسی نہ کسی نظریہ کی ترجمانی ضرور کرتا ہے۔لیکن وہ اس کا پابند اپنے آپ کو نہیں کرتا۔ افلاطون سے مارکس وہیگل بلکہ آج تک، ادب میں مختلف نظریات کی پیش کش کی گئی۔ادب کو کسی نظریے کی تبلیغ کے لئے استعمال نہ کرنا چاہیے، ورنہ ادب پروپگنڈہ بن جائے گا۔ اس کی ادبیت اور افادیت مجروح ہو جائے گی۔

ادب اور نظریہ'' کے تعلق سے احتشام حسین نے بڑی متوازن رائے کا اظہار کیا ہے۔ لکھتے ہیں۔

''۔۔۔۔بیرونی حیثیت سے ادب زندگی کے کسی نقطۂ نظر کا، جو ادیب کا نقطۂ نظر ہوتا ہے، پابند بن جاتا ہے۔اور اندرونی حیثیت سے ان قوانین فن کا جو مخصوص قسم کے ادبی اظہار کے لئے وجود میں آتے ہیں۔اس لئے اچھا ادیب وہ ہوگا جو اپنے نظریئے اور فن دونوں سے وفاداری برتے، جو لوگ اس حقیقت سے انکار کرتے ہیں۔ وہ ادب کی حقیقت سمجھنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔

ادیب اپنے دور کی تحریکوں اور معاشرتی تبدیلیوں سے چشم پوشی نہیں کر سکتا وہ جہاں ادب پاروں کے حسن، حظ، مسرت اور لطف کو اہم سمجھتا ہے۔اس کے ساتھ اس کی افادیت کا بھی خیال رکھنا ضروری ہے۔ان مختلف نظریات کی بنیاد پر ادب کی تقسیم مختلف ''دبستانوں'' میں کی گئی ہے۔

تقابلی تنقید:

ناقدین میں سے بعض نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ تقابلی تنقید کی ابتدا مغرب کے زیر اثر ہوئی۔ یہ نقطۂ نظر حقیقت پر مبنی نہیں۔ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد سے قبل بھی، ہمارے تذکروں وغیرہ میں یہ رجحان موجود تھا۔اردو کے شعراء کا مقابلہ، فارسی شعراء سے کیا جاتا تھا۔ بلکہ شعراء خود، شاعرانہ تشفی کی خاطر اپنے کلام کا موازنہ فارسی شعراء سے کیا کرتے تھے۔اور فخر یہ انداز میں اپنے اشعار کو ان سے بہتر ثابت کرنے کی کوشش کرتے تھے۔یا کبھی مسابقت معاصر اردو شعراء سے کر کے انکساری کا اظہار کیا۔

نہ ہوا پر نہ ہوا میرؔ کا انداز نصیب
ذوقؔ یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

ریختہ کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

طرز بیدلؔ میں ریختہ کہنا
اسداللہ خاں قیامت ہے

میر کے تذکرے نکات الشعراء میں تقابلی تنقید کی مثالیں موجود ہیں۔عبدالرحمان بجنوری کی تنقید کا شمار، جدید تقابلی تنقید کے فن پاروں میں کیا جاتا ہے۔انھیں انگریزی اور دیگر زبانوں پر عبور تھا۔انھوں نے غالب کا تقابل گوئٹے اور گولڈ اسمتھ سے کیا ہے۔اور مغرب سے مرعوب ہوئے بغیر غالب کی شاعری کا موازنہ،مغربی شعراء سے کرتے ہوئے غالب کی فنی خوبیوں کو اجاگر کیا۔انھیں ایک عظیم شاعر قرار دیا ہے۔شبلی کا ''موازنہ انیس و دبیر'' بھی تقابلی تنقید کا ایک اچھا نمونہ ہے۔

تاثراتی تنقید:

جمالیاتی تنقید اور تاثراتی تنقید کو عموماً خلط ملط کر دیا جاتا ہے۔ان دونوں میں ایک باریک سا فرق ہے۔تاثراتی تنقید کا تعلق صرف وجدان اور جذبات سے ہوتا ہے۔ جب کہ جمالیاتی تنقید،احساس حسن سے بحث کرتے ہوئے ،استدلالی طریقے پر جو سائنٹفک رجحان کا حامل ہوتا ہے اس فلسفے کی ترجمانی کرتی ہے۔

جمالیاتی تنقید کی ایک شاخ تاثراتی تنقید ہے۔کروچے جو جمالیاتی تنقید کا ایک اہم مفکر ہے۔وہ آرٹ کو اظہار تاثرات اور اظہار وجدان مانتا ہے۔ جمالیاتی تنقید میں حد درجہ داخلیت کے پیدا ہونے سے وہ تاثراتی تنقید بن جاتی ہے کسی فن یا اس کے مطالعے کے بعد ذہن جو تاثر قبول کرتا ہے،اس کے اظہار ہی کو تاثراتی نقاد حقیقی تنقید کہتے ہیں۔ان کی دانست میں ادب کا حسن

اور دلکشی، جذبات واحساسات کی وجہ سے ہے۔ مقصد اور افادیت سے، تاثراتی نقاد کو کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ والٹر پیٹر جو ایک ممتاز تاثراتی نقاد ہے۔ اس نے ادبی تنقید کے تعلق سے اس خیال کا اظہار کیا ہے۔

''کسی ادبی تخلیق کی جانچ پڑتال کے لئے جمالیاتی نقادوں کو یہ دیکھنا چاہئے کہ وہ تخلیق ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے''۔

اس دبستان کے نقادوں کا کہنا ہے کہ، تہذیبی محرکات اور سماجی زندگی کا ادبی تنقید سے کوئی واسطہ نہیں۔ آسکر وائلڈ، اسپنگارن اور کیٹس کا شمار، تاثراتی تنقید کے ناقدین میں کیا جاتا ہے۔ اسپنگارن نے اپنی تنقید کو ''تخلیقی تنقید'' کہا ہے۔ اس کے خیال میں اچھی تنقید خود تخلیق کا مقام حاصل کر لیتی ہے۔

تاثراتی تنقید میں موضوع سے زیادہ اظہار کی اہمیت ہے۔ خیال کی گہرائی اور معنی آفرینی ان کے یہاں قابل توجہ نہیں۔ وہ اپنی تنقیدوں میں بھی تشبیہات واستعارات سے کام لیتے ہیں۔ اخلاقی نقطۂ نظر سے بھی انھیں سروکار نہیں۔ ادب میں وہ اس بات کے متلاشی رہتے ہیں کہ ادب مسرت اور حظ حاصل کرنے کا ذریعہ بنے۔ اور اس میں جذبات کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہو۔ تاثراتی تنقید میں جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔ اسپنگارن کا کہنا ہے کہ ادب چونکہ تاثرات کی پیداوار ہے اس لیے تنقید کو بھی تاثراتی ہونا چاہیے۔ اس نظریئے کو ماننے والوں نے اس تنقید کو جذبات اور تاثرات کی باز آفرینی قرار دیا ہے۔ جس کا احساس فن کار کو اپنی تخلیق کی پیش کش کے دوران ہوتا ہے۔ تاثراتی نقاد، تخلیق کار کے سرچشمہ کی بازیافت کر کے، اسے تنقید کی صورت میں ایک نیا قالب عطا کرتے ہیں۔ اس لئے وہ اس بات کے مدعی ہیں کہ اس قسم کی تنقید، دراصل ''تخلیقی تنقید'' ہے۔

تنقید نگاری کا یہ اسلوب انیسویں صدی کے رومانی اسکول کی دین ہے۔ ان نقادوں کے تمام فیصلے جذباتی ہیجان کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ تاثراتی تنقید پر مفکرین نے کئی اعتراضات کیے

ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ تاثراتی تنقید کا معیار صرف ذاتی پسند اور شخصی ناپسندیدگی ہے۔ یہاں انفرادیت کی اہمیت ہے۔ اس تنقید میں معنی پر اظہار کو اور خیال پر اسلوب کو ترجیح دی جاتی ہے۔ تاثراتی تنقید کی ایک اور خامی یہ بتلائی گئی ہے کہ اس میں داخلیت بہت زیادہ ہے۔ تاثراتی نقاد ادب کو اخلاقی اصولوں کی پابندی سے بے نیاز رکھنا چاہتے ہیں۔ اس تنقید میں ادب کے جمالیاتی اور روحانی پہلوؤں کو، اور وجدان وتخیل کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ اس تنقید کو حقیقت پسندی سے دور، اور مادی حقائق سے گریز کرنے والی قرار دیا گیا ہے۔

تاثراتی تنقید کے ماننے والوں نے دوسرے دبستانِ تنقید کی خامیوں کو اجاگر کیا ہے۔ ان کی نظر میں ''تجزیاتی تنقید'' اور ''نفسیاتی تنقید'' کے دبستان فن یا اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں انصاف نہ کر سکے۔ فن کی جانچ میں نقاد کی پوری توجہ ہیئت پر ہونی چاہئے۔ شاعر نہ معلم اخلاق ہے نہ فلسفی اور نہ پیغامبر، وہ اپنی تخلیق کو خوب صورتی کے ساتھ پیش کرے، بس یہی اس کا فریضہ ہے۔ اگر وہ اس ذمہ داری کو نباہ نہ سکا تو وہ اس کی ناکامی ہے۔ شاعروں کی تحسین وآفرین کا شمار بھی، تاثراتی تنقید میں کیا جاتا ہے۔ یا تذکروں میں جو مختصر تبصرے ہیں ان میں بھی تاثراتی تنقید کا رجحان موجود ہے۔

اس تنقید کے تعلق سے بعد کے ناقدین نے جو رائے قائم کی ہے، اس میں توازن ہے۔ کلیم الدین احمد نے ترقی پسندوں پر تنقید کی ہے کہ انھوں نے فن کو فراموش کر دیا۔ کلیم الدین احمد نے اولیت کا شرف ادبی تقاضوں کو بخشا ہے اور بعد میں زندگی کے تقاضوں کو پورا کرنے کی تلقین کی ہے۔ تاکہ ادب کی آفاقی اور ابدی قدریں برقرار رہ سکیں۔ اور ساتھ ہی انھوں نے ''تاثراتی تنقید'' کو غیر ذمہ دارانہ بھی قرار دیا ہے۔ پیٹر کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کا اندازِ تنقید اسی قسم کا تھا۔ جس کی مقبولیت چندروزہ تھی۔ اور بعد میں یہ حقیقت واضح ہوگئی کہ یہ ایک غیر ذمہ دارانہ تنقید ہے جس کا انحصار صرف ناقد کے ذاتی تاثر پر ہے۔ فنی کارنامے سے نہیں۔ یہ تاثرات نقاد کی شخصیت، اس کے ذہن اور معلومات کا اظہار ہیں۔ یہاں فن مرکز توجہ نہیں بلکہ

نقاد ہے۔

علامہ شبلی نے شعر کی تعریف میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا تعلق بھی تاثراتی تنقید کے دبستان سے ہے۔لکھتے ہیں :-

''جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں۔اور چونکہ سننے والوں کے دل پر بھی وہی اثر ہوتا ہے۔جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے۔اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں۔جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے''۔

عبدالرحمان بجنوری، رشید احمد صدیقی، اور خورشید الاسلام بھی اسی دبستان سے وابستہ ہیں۔رشید احمد صدیقی کے تنقیدی مضامین میں زبان خاص توجہ کا مرکز بنی رہتی ہے۔اس سے تاثراتی تنقید سے اثر پذیری کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔اچھے شعر کے تعلق سے ان کا تاثر ملاحظہ کیجئے :-

''شاعر کی زبان سے عالمِ بےخودی میں ایک ترانہ نکل جاتا ہے جو سامعہ سے دماغ تک پہنچ کر، ہمیں وارفتۂ ہستی کر دیتا ہے''۔

اس دبستان کا اثر تمام دبستانوں سے زیادہ دبستان اردو پر ہے اس کا پرتو بیش تر نقادوں کی تحریروں میں موجود ہے۔

تحلیل نفسی :

نفسیاتی تنقید میں فن کے ساتھ فن کار کی شخصیت کا بھی تجزیہ دیکھا جاتا ہے اس فن کا بانی، مشہور مفکر سگمنڈ فرائڈ ہے۔نفسیاتی نقاد فن کار کی شخصیت، اور اُس کی نجی زندگی کو فنی اظہار کی بنیاد مان کر، سوانحی حالات کو جاننا ضروری سمجھتا ہے۔ساتھ ہی اُس کی ذہنی کاوشوں کا جو شعور اور لاشعور کی مرہونِ منت ہیں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔اسے نفسیات کی اصطلاح میں تحلیل نفسی (Psycho Analysis) کہا جاتا ہے۔

نفسیاتی مفکرین نے شعور سے زیادہ لاشعور کو اہمیت دی ہے۔لاشعور انسانی ذہن کا وہ خطہ

ہے جہاں خواہشوں کا انبار ہوتا ہے۔ اور یہ عموماً جنسی، بہیمی اور ناجائز قسم کی ہوتی ہیں۔ قدرت نے انسان کی دماغی مشین کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک حصہ شعور کے قبضے میں ہے۔ اور ایک لاشعور کے، درمیان کا جو علاقہ ہے وہ تحت الشعور ہے شعور کے تحت جو امور انجام پاتے ہیں، اُن میں کچھ بھید بھاؤ نہیں ہوتا۔ اُنھیں انسان بلا خوف وخطر کھلم کھلا، بغیر کسی ذہنی تحفظ کے انجام دے سکتا ہے۔ لیکن لاشعور میں جو خواہشیں پنہاں ہوتی ہیں۔ وہ اخلاقی نقطۂ نظر سے اچھی نہیں سمجھی جاتیں۔ اس لیے سوسائٹی یا معاشرے کے خوف سے، اُس کا ظہار مشکل ہوتا ہے۔ لیکن لاشعور سے وہ جذبات غائب نہیں ہوتے، بار بار شعور میں آنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ سماج کی قید و بند اور پابندیوں کی بنا پر شعور اُن کو پیچھے دھکیل دیتا ہے۔ مگر دوبارہ وہ لاشعور سے تحت الشعور میں پہنچ کر، شعور تک رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں نا آسودہ خواہشات کا گڑھ لاشعور ہوتا ہے۔ جو شعور سے زیادہ طاقتور ہے۔ یہاں وہ چیزیں ہوتی ہیں، جن کی ہلکی پھلکی یاد اس میں محفوظ رہتی ہے۔ وہ باتیں جو ذہن پر زور دینے سے، شعور کی سطح پر اُبھرتی ہیں۔ مثلاً بچپن میں دیکھی ہوئی اشیاء، اشخاص یا مقامات یا پھر اُس سے ملتی جلتی چیز، یا شخص کے دیکھنے یا واقعہ کے ظہور پذیر ہونے سے ان امور کا اعادہ ہوتا ہے۔

تنقید نگار جب یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ فن پارہ، کن اقتصادی ومعاشرتی حالات اور ادبی ماحول کی تخلیق ہے تو اس کے لیے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ اس کی پیش کش کے وقت فن کار کی ذہنی کیفیت کیا تھی؟ لیکن یہ کام دشوار ضرور ہے، یہاں حقیقت کی تلاش اتنی آسان نہیں، فن کار کے ذہن تک پہنچنا مشکل ہے۔ فن کار کا ذہن عام انسان کے ذہن کی نسبت، بہت زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ لاشعور میں جو قوتیں ہوتی ہیں وہ بذاتِ خود اُن سے لاعلم رہتا ہے۔

تحلیل نفسی کا دخل زندگی کے ہر اس شعبے میں ہے، جہاں شعور کی میانہ روی پر لاشعور کی ہنگامہ خیزی مسلط ہو جاتی ہے۔ ادب کی قدر و قیمت کا تعین یا اُس کے بارے میں جانکاری حاصل کرنے سے پہلے، اندرونی دنیا کی تلاش ضروری ہوتی ہے۔ اس طرح کی معلومات کا انحصار ان

تین عناصر پر ہے۔ پہلا یہ کہ ادب کیا ہے؟ دوسرا ادب کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ تیسری بات اس کی قدر و قیمت کا تعین کیوں کر کیا جائے۔ بظاہر ان تینوں میں ربط محسوس نہیں ہوتا۔ لیکن حقیقتاً یہ ایک دوسرے سے الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔

پروفیسر شبیہ الحسن نے جو اس دبستان کے ممتاز نقاد ہیں۔ تحلیلِ نفسی کے دائرے کار، اور اُس کی کارکردگی پر روشنی ڈالتے ہوئے، اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ تحلیل نفسی، فن اور فن کار کی اصلیت بتلانے سے معذور ہے۔ اور نہ وہ اُن کے وسائل کے بارے میں معلومات فراہم کرسکتی ہے۔ جن کے توسط سے فن کار اپنے فن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ نہ تو اُس کی ماہیت کے بارے میں کچھ بتلاسکتی ہے اور نہ ٹکنیک کے۔ ان وجوہات کی بناء پر شبیہ الحسن نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ادب اور فن کی حقیقت جاننے کے لیے، تحلیل نفسی سے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا جاسکتا۔ لہذا اُسے قصور وار نہ ٹھہرائیں۔ ادب اور فن سے اُس کی دلچسپی ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرا یہ کہ نقاد کا اولین فرض تعین قدر ہے۔ تحلیل نفسی کو تعین قدر سے دلچسپی نہیں۔ نقاد کے نقطۂ نظر، اور فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی ربط نہ ہو تو ادب کی اقدار کا تعین ناممکن ہو جاتا ہے۔ انھوں نے بالکل دُرست کہا کہ تحلیل نفسی ایک رہبر ہے منزل نہیں۔

ادب کی تخلیق کے سلسلے میں معاشی و معاشرتی روابط کی تلاش اور اُن کا ادب سے ربط، علاوہ ازیں ادیب کے ذاتی محرکات و شخصی رجحانات کی جستجو بھی ضروری ہے جو ادب پر انفرادیت کی چھاپ لگاتی ہے۔ نفسیاتی مفکرین نے اجتماعی لاشعور اور نسلی شعور کی اصطلاحیں بھی وضع کی ہیں۔ لیکن ان سے فن اور فنکار یا ادیب کے مسائل کا حل تلاش کرنا مشکل ہے۔ کیونکہ فرائڈ اور یونگ نے بھی ان کی حقیقت اور ٹکنیک کے تعلق سے خاموشی اختیار کی ہے۔ تحلیل نفسی میں ادب کے متعلق آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ادیب کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ نفسیات کے ماہرین ادب کو دبی ہوئی خواہشات کے اظہار کا ذریعہ مانتے ہیں۔ لاشعور کا اصلی نطہ اڈ ہے۔ جو ذہنی قوت کا سرچشمہ ہے۔ جہاں تمام جبلی رجحانات جمع رہتے ہیں۔ اڈ کا ایک

حصہ جو بیرونی دنیا سے وابستہ ہے۔ وہ لیبیڈو ہے (جنسی انرجی) اور لیبیڈو کا تعلق انا سے ہوتا ہے۔ وہ ایگو(Ego)اورفوق انا(Super Ego) ہے۔

فرائڈ کے قول کے مطابق'' آرٹ اور ادب انسان کی بنیادی جبلتوں کی رقص گاہیں ہیں دبی ہوئی خواہش اور اڈ کی بے لگام نشاط جوئی آرٹ اور ادب کو اپنا آلۂ کار بنا کر تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ باہر نکلنے کی کوشش کرتی ہیں۔ لیکن باہر کی دنیا انھیں برداشت نہیں کرسکتی نتیجتاً یہ ادب اور آرٹ کا سہارا لے کر نکل آتی ہیں۔ آرٹسٹ اپنے اندرونی تلاطم سے پریشان رہتا ہے۔ جبلی تقاضوں کی گرفت مضبوطی سے نجات حاصل کرنے کے لیے کوشاں رہتی ہے۔ تاکہ ان خوفناک خواہشوں سے چھٹکارا حاصل کر سکے۔ وہ پناہ گاہ اُسے فن کی صورت میں ملتی ہے۔ جہاں وہ اپنی اصلیت کی نقاب پوشی کرتے ہوئے، اُس میں عمومیت اور آفاقیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ خارجی دنیا کو اس آئینے میں اپنا ہی عکس نظر آنے لگتا ہے۔ فن کار کی وقعت میں باہر کی دنیا میں اضافہ ہوتا ہے۔ اب فن کار اپنی موجودہ صورت حال سے مطمئن ہو جاتا ہے۔ اُسے عزت، شہرت اور جنسی تسکین میسر آتی ہے۔ یہ اُس کے فن کا ارتقاع یعنی Sublimity ہے۔

فرائڈ یہ بتانے سے قاصر رہا کہ انسان اپنی مذکورہ بالا قوت کی وجہ سے آرٹسٹ بنا یا آرٹسٹ ہونے کی بنا پر یہ قوت پیدا ہوئی۔ اس تعلق سے نوفرائیڈین اسکول (Neofreudian School) کا نقطۂ نظر ممکن ہے، ممد و معاون ثابت ہو۔ لاشعور ایگو(Ego) اور فوق ایگو(Super Ego) کے بارے میں خواہ یقین کریں یا نہ کریں لیکن انسانی افعال و کردار میں ان کی جھلک پائی جاتی ہے۔ ادبی تنقید میں تحلیل نفسی نے مختلف شخصیتوں کے ذہنوں کی گرہ کشائی کی ہے۔

اُردو ادب میں شاعروں کے سوانح مکمل نہیں۔ نقاد کو ان ادباء و شعراء کے سوانحی حالات سے زیادہ اس بات سے دلچسپی رہتی ہے کہ سیاسی و سماجی عوامل نے کسی فرد کی زندگی کو کتنا متاثر کیا۔ تحلیل نفسی کے ذریعے ایک اور انکشاف علامتوں کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ ان علامتوں سے ادب میں استفادہ کرتے ہوئے، تخلیق کار کے ذہن تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے، کیونکہ

علامتیں اظہارِ خیال کا بالواسطہ نہیں بلکہ براہ راست ذریعہ ہیں۔

مارکسی تنقید:

مارکس نے پیداوار کی بنیاد پر سماج کو دو طبقوں میں منقسم کیا، ایک سرمایہ دار طبقہ دوسرا محنت کش عوام، یعنی مزدور، ان میں ایک ظالم اور دوسرا مظلوم۔ اس نے اپنی تصنیف ''سرمایہ'' میں طبقاتی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے۔ سرمایہ دار یا پرولتاری طبقے کے ظالمانہ رویہ سے انحراف کرتے ہوئے، مزدور مظلوم طبقے کی حمایت کی ہے۔ اس کے فلسفے سے متاثر ہو کر، ایک اور مفکر لینن نے 1917ء میں روس میں، زارِشاہی کا خاتمہ کر کے، حکومت کی باگ ڈور محنت کش عوام کے ہاتھ میں تھمادی، اس انقلاب نے شعراو ادباء کو بھی متاثر کیا۔ قدیم عہد میں ان کا تعلق حکمراں طبقے سے رہا کرتا تھا۔ لیکن بدلتے ہوئے حالات نے انھیں اس کے برعکس محنت کش عوام سے قریب کر دیا، جس کا اثر اُن کی تحریروں پر ہوا۔ اور وہ ''مارکسی دبستان'' کی صورت میں وقوع پذیر ہوا۔

ادب میں مارکسی نظریہ کی بہت اہمیت ہے۔ مارکس نے جن خیالات اور تصورات کو پیش کیا ہے اُن کی بنیاد تاریخی صداقت اور عملی تجربات پر ہے۔ اس لیے اسے سائنسی حقائق کی طرح قطعی اور یقینی سمجھا جاتا ہے ادب اور فن اپنے عہد کی پیداوار ہیں۔ فن کار جن حقائق کو پیش کرتا ہے۔ وہ صرف اُس کی انفرادی زندگی کی کیفیات ہی نہیں ہوتیں بلکہ ان میں اردگرد کے حالات کا بھی عکس ہوتا ہے۔ پڑھنے والے کو اس بات کا احساس ہو کہ وہ اس کے تجربات کا عکس ہے۔ مارکسی نقاد اس بات کو ضروری سمجھتا ہے کہ مارکسی ادیب کا موضوع کسی ایک فرد کی زندگی کو اپنا محور نہ بنائے بلکہ وہ اجتماعی مسائل، اور اجتماعی زندگیوں کی مرقع کشی کرے۔

مارکسی نظام میں ترجیح عوام کو دی جاتی ہے۔ اس لیے ادب کی پیش کش میں بطور خاص اس بات کا خیال رکھا جائے کہ زبان سادہ، سلیس اور عام فہم ہو۔ مارکسی تنقید میں داخلیت اور ابہام، ژولیدہ بیانی کو ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ ان کی دانست میں ادب عوام کا ترجمان ہو۔ ساتھ ہی اُسلوب بھی اُن کی مناسبت سے ہو۔

مارکس نے سماجی شعور کے تعلق کی بنیاد پیداوار پر رکھی تھی، اس طرح ادب سے اس کا رشتہ

مسلک ہوگیا۔ مارکس مادے کو ایک ایسی حقیقت تسلیم کرتا ہے جو نمو پذیر ہے جامد نہیں۔ اس میں تغیرات ہوتے رہتے ہیں۔ انسانی معاشرت، تہذیب اور سماج میں جتنے انقلاب رونما ہوئے وہ اُن کا محرک مادی اسباب کو قرار دیتا ہے۔ جنھیں اقتصادیات کے نام سے موسوم کیا گیا۔ انسانی زندگی کی بنیادی ضروریات، محنت، پیداوار اور دولت کی صحیح تقسیم ہے۔ زندگی کی تمام قدروں کا انحصار ان ہی ضرورتوں پر ہے۔ انسان مختلف ذرائع سے ان سے آسودگی حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ انسانی ضرورتیں بھی تغیر پذیر ہیں۔ جن کا اثر زندگی کی دوسری اقدار پر پڑتا ہے۔ اس طرح فن اخلاق اور تہذیبی اقدار میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔

مارکس کے فلسفے کی بنیاد مادے پر ہے شعور پر نہیں۔ اس کا نظریہ ہے کہ مادی حالات کے بدلنے سے شعور متاثر ہوتا ہے۔ شعور کی تبدیلی مادے پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ نتیجتاً ادب کی تخلیق میں مادی معاشی حالات اور فن کار کا شعور کارفرما رہتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے مارکس کے جدلیاتی نظریے کی تشریح ان الفاظ میں کی ہے۔

''مارکس اور انگلز کی جدلیاتی مادیت (جس کا دوسرا نام تاریخی مادیت ہے) کا اصل مبحث تو اقتصادی اور معاشرتی حدوث وارتقا ہے۔ لیکن اس سے لازمی طور پر فن کاری کا نظریہ بھی متاثر ہوتا رہتا ہے۔ مارکس کہہ چکا ہے کہ وجود شعور کو متعین کرتا ہے۔ اس کا یہ قول بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ ماحول کے ساتھ میرا تعلق ہی میرا شعور ہے۔ انسان کے خیالات اور جذبات اس کے تمام مساعی ایک مخصوص دور کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اور جو مادی اسباب کسی ایک ماحول کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان میں طریقہ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب سے زیا اہم ہے..... ہر تخیلی اکتساب اپنے زمانے کی مادی دنیا کا تخلیقی عکس ہوتا ہے۔ فن کاری نتیجہ ہے فن کار اور خارجی اسباب وصور کے درمیان جہد و پیکار کا۔ شاعر یا کسی دوسرے فن کار کے اندر جو تخیلی اُپج پیدا ہوتی ہے وہ حقیقتاً ایک مطالبہ ہوتی ہے کہ موجودہ خارجی نظام زندگی کو بدلا جائے۔ اور اس کو از سر نو پیدا کر کے پہلے سے بہتر صورت دی جائے''

(جدلیاتی مادیت اور جمالیات مجنوں۔ علی گڑھ میگزین 1958ء

ص46 بحوالہ شارب ردولوی۔ جدید اُردو تنقید۔ ص336)

مارکس مادی طاقتوں کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہے، لیکن وہ اقتصادیات ہی کو سب کچھ نہیں مانتا۔ اس نے سیاسی، فلسفیانہ، مذہبی، ادبی اور فن کارانہ ارتقاء کو معاشی ارتقاء کا نتیجہ بتلایا ہے۔ لیکن وہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے بتلاتا ہے کہ ارتقاء میں یہ ایک دوسرے کے معاون ہیں۔ سماجی رشتوں میں تغیر کی اہمیت کا وہ قائل ہے۔ اُس کی دانست میں ایک طبقے کے تعلقات کا دوسرے طبقے کے تعلقات پر اثر انداز ہونا ضروری ہے۔ (جن کا ایک جال سا پھیل جاتا ہے) جو پورے سماج کا احاطہ کیے ہوتے ہیں، اس طرح ادب، فن اور تہذیب سب ایک دوسرے سے منسلک ہوجاتے ہیں۔ کسی عہد کے سماج کی بنیاد، ان ہی مادّی اور اقتصادی رشتوں کے اقدار پر منحصر ہوتی ہے۔

چنانچہ ادب کی تخلیق میں مادی و معاشی حالات، اور فن کار کے تصور کے ساتھ، دوسرے اثرات بھی پائے جاتے ہیں۔

سماج کے مختلف طبقات اپنے مقاصد کے حصول کے لیے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔ ان کی یہ کشمکش دوسرے مظاہرے کے ساتھ ادب پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ ہر دور کا ادب، اس طبقاتی تصادم اور کشمکش کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو ایک تاریخی دستاویز کے مماثل ہوتا ہے۔ اور ساتھ ہی ادب، اس صورتِ حال کو بدلنے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔

سماج کا دائرہ کار بہت وسیع ہے، جس میں انسانی افعال و کردار کے تمام پہلوؤں کا ہونا ضروری ہے۔ کسی بھی تحریک کا جائزہ خواہ وہ سیاسی ہو یا مذہبی اس ہمہ گیر نقطۂ نظر کے بغیر ممکن نہیں، جس میں انسانی افعال و کردار کا احاطہ کیا جاتا ہے۔ ادب چونکہ انسانی جذبات و خیالات کا ترجمان ہے۔ اس لیے یہ طریقۂ کار اس کے لیے نہایت موزوں ہے۔ چنانچہ اس کا تاثر ترقی یافتہ ممالک کی تمام زبانوں نے قبول کیا۔ مارکسی نظریہ نے اس مفروضے کی تردید کردی کہ ادب کو صرف ادبی اقدار کے تحت پرکھا جاتا ہے۔ یہ نظریہ اب فرسودہ ہوگیا۔

مارکس، افلاطون اور ارسطو کے نظریات سے بھی متفق نہیں۔ افلاطون کے بیانات سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے یہاں شاعری کی سماجی حیثیت نہیں۔ ارسطوا سے تذکیہ (Katharsis) سے تعبیر کرتا ہے، جس میں کسی حد تک سماجی نقطۂ نظر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس نقطۂ نظر کی بعد کے بدلتے ہوئے معاشرتی رجحانات واقدار میں برقراری ممکن نہیں۔ ترقی یافتہ سماج نے ادب کو نئے اسالیب عطا کیے۔

مارکسی نقطۂ نظر، دوسرے سماجی علوم پر بھی اثر انداز ہوا۔ چنانچہ مغرب کے اکثر نقاد ادب کی تنقید کے لیے تاریخی مادیت اور سماجی حقائق کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔

مارکس نے اُن خیالات کی تردید کی جن میں ادب کا تعلق ہماری مادی زندگی اور عملی تجربات سے نہ ہو۔ ادیب یا فن کار کی تخلیق کا وجود خلاء میں نہیں ہوتا۔ انسان کے خیالات اُس کے عملی تجربات ومشاہدات کا عکس ہوتے ہیں۔ اس نے سماجی تغیرات اور معاشی انقلاب کی بنیاد بھی ذرائع پیداوار پر رکھی یعنی ذرائع پیداوار کے بدلنے پر معاشرے میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ جس کا اثر ادب بھی قبول کرتا ہے۔

مارکس کی نظر میں ادب ماحول اور سماج کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ ادب کو مادے کی طرح تغیر پذیر اور ارتقاء پذیر بتلاتا ہے۔

مارکسی نقطۂ نظر پر بے شمار اعتراضات ہوئے۔ جن میں سے ایک یہ کہ اس نظریے میں اجتماعی زندگی کو زیادہ اہمیت دی گئی اور انفرادی زندگی کو نظر انداز کیا گیا۔ لیکن حقیقتاً مارکسی تنقید میں یہ انتہا پسندی نہیں، اجتماعی زندگی اور سماجی محرکات کی اہمیت کے باوجود، وہ ادیب یا فن کار کی انفرادیت سے انکار نہیں کرتی۔ اختر حسین رائے پوری نے لکھا ہے ''ادیب اپنے ماحول سے کچھ لیتا ہے اور اس قرض کو اپنی شخصیت کے سود کے ساتھ واپس کرتا ہے''۔

مارکس نے ادب کے لئے صرف سماجیات اور اقتصادیات کو ضروری نہیں سمجھا۔ اُس کے ساتھ فنی اقدار، حُسن اور جمالیاتی احساس کو بھی ناگزیر سمجھتا ہے۔ وہ زندگی کی دوسری قدروں سے

انکار نہیں کرتا۔ لیکن معاشی اور اقتصادی اقدار کو ان پر ترجیح دیتا ہے۔

مارکس اور فرائیڈ کے تصورات میں بھی بنیادی فرق ہے۔ مارکس انسانی جبلتوں میں تلاش معاش کو سب سے اہم مانتا ہے۔ اور جب اس جبلت کا مظاہرہ طریقۂ پیداوار اور سماجی رشتوں پر اثر انداز ہوتا ہے تو دوسری جبلتیں بھی متاثر ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس فرائڈ جنسی تجسس اور تجربہ کو زندگی کی اہم حقیقت سمجھتا ہے جو دیگر جبلتوں پر اثر اندز ہوتی ہے۔ انسان کا یہ جنسی جذبہ، سماج کی پابندیوں کے خلاف اپنی آزادی کے لیے جدو جہد کرتا ہے۔ حسن و جمال اور فنون لطیفہ کے تمام مظاہر کو اس جذبے کے انتشار کی صورت سے تعبیر کرتا ہے۔ مارکسی فلسفہ اس نظریے کو نہیں مانتا۔ وہ اسے سرمایہ دارانہ نظام کی خرابی سے تعبیر کرتا ہے۔

مارکسی نظریۂ ادب نے جمالیات کو نظر انداز نہیں کیا۔ لیکن وہ اس کو بھی متحرک دیکھنا چاہتا ہے۔ سماج کے ارتقاء میں وہ شریک کار بنانا چاہتا ہے۔

اردو میں ''مارکسی تنقید سے روشناس کرانے والوں میں قابل ذکر نام مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، پروفیسر احتشام حسین اور بعد کی نسل میں پروفیسر محمد حسن، پروفیسر سید عقیل اور شارب ردولوی کے ہیں۔ انھوں نے اپنی بیش بہا تحریروں سے، اس کے سرمایہ میں گراں بہا اضافہ کیا۔

ترقی پسند تنقید

ترقی پسند انجمن کا قیام 1935ء میں عمل میں آیا۔ اس تحریک کے روحِ رواں، مارکس کے نظریۂ سے متاثر تھے۔ ترقی پسند تحریک کا تعلق معاشیات، سماجیات، سیاسیات کے ساتھ ادبیات سے بھی تھا۔ ماحول کی اس تبدیلی کا اثر ادبیات پر بھی ہوا۔ اس طرح ادب کی قدیم روایتوں سے انحراف کر کے، نئے اُبھرتے ہوئے رجحانات سے روشناس کرایا۔ ان خیالات کو عام کرنے کے لیے انجمن نے باضابطہ، منظم طریقہ پر، ان نئی پالیسیوں کو ایک تحریک کے طور پر پیش کیا، جو ترقی پسند تحریک، کہلائی۔ ادب کی شعری تخلیقات کے علاوہ نثری تخلیقات نے بھی اس کا تاثر

قبول کیا۔ چنانچہ نثری ادب میں، تنقید میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ بعض ناقدین نے ''ترقی پسند تحریک'' کو غدر کے بعد ہونے والے اُس نئے احساس کی منطقی تکمیل قرار دیا ہے۔

اس تحریک سے وابستہ افراد نے ''ادب برائے ادب'' یا ''ادب برائے فن'' کے بجائے ''ادب برائے زندگی'' اور ''ادب برائے سماج'' کے نقطۂ نظر کو اپنا مطمحِ نظر بنایا اور ادب کا تعلق سماج اور معاشرت سے پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس لیے بدلے ہوئے سماجی پس منظر کے ساتھ ادب کی تبدیلی کو بھی ضروری سمجھا۔ ادب کو سماج کا ترجمان اور نقاد قرار دیا گیا۔ اس تحریک کا دوسرا جزو یہ تھا کہ ادب میں موضوع اور مواد کی اہمیت تو مسلّم ہے۔ اُسلوب یا ہیئت پر اسے ترجیح حاصل ہے۔

علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک میں بعض مماثلتیں بھی پائی جاتی ہیں۔ اور کہیں دونوں میں فرق و امتیاز بھی ہے۔ دونوں کا مطمحِ نظر ایک تھا۔ دینی ادب میں مقصدیت اور افادیت کو ترجیح دی گئی۔ ادیب یا شاعر کی سماجی حیثیت کی شناخت کے ساتھ اس کی تخلیقات میں معاشرت کی پیش کشی کو لازمی قرار دیا گیا۔ دوسری شرط موضوع اور اُسلوب کے تعلق سے تھی، یعنی ہیئت ہی اہمیت کی حامل نہیں، بلکہ مواد بھی اہم ہے۔ قدیم شعراء کی تخلیقات میں بعض کے یہاں فکر سے زیادہ اظہارِ بیان کو اہم سمجھا جاتا تھا۔ شعر کی تخلیق میں بلندی تخیل اور تفکر پر انداز بیان کو ترجیح دی جاتی تھی۔ چنانچہ یہ تفننِ طبع کی شرط پر تو پورے اترتے تھے۔ لیکن ان سے معاشرت کی اصلاح ہوتی تھی۔ اور نہ قاری یا سامع سوائے لطف اندوزی کے کوئی خاص تاثر قبول کر سکتے تھے۔

علی گڑھ تحریک کا تعلق صرف اردو زبان سے تھا۔ اور اس کی وسعت ملکی حدود تک تھی اس کی اساس کسی خاص نظریہ پر نہ تھی۔ اس کے برعکس ''ترقی پسند تحریک'' ایک عالمی تحریک تھی یہ صرف اُردو کی حد تک محدود نہیں تھی۔ اس کا کینوس بہت وسیع تھا۔ اس کا تعلق ہندوستان کی مقامی زبانوں کے علاوہ، بین قومی زبانوں سے بھی تھا۔ چنانچہ اس کے اثرات اردو کے علاوہ ہندی، مراٹھی، بنگالی، انگریزی اور فرانسیسی پر بھی ہوئے تھے۔

علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک کا مطمح نظر افادیت اور مقصد کے تعلق سے ایک ہی تھا۔ چنانچہ ترقی پسندوں نے ''نیا ادب کیا ہے'' کا آغاز حالؔی کے اس بیان سے کیا ہے۔ اقتباس میں ملاحظہ کیجئے۔

'' قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات اس کی رائیں، اس کی عادتیں اُس کی رغبتیں، اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے۔ اور یہ تبدیلی بالکل بے معنی معلوم ہوتی ہے۔ کیوں کہ سوسائٹی کی حالت دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا۔ بلکہ سوسائٹی کے ساتھ وہ خود بدلتا چلا جاتا ہے۔''

اس اقتباس میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ کسی مارکسی ناقد کے نہیں ہیں بلکہ اردو ادب کے محسنِ اعظم مولانا حالؔی کی رائے ہے۔ جو نہ صرف شاعری بلکہ ادب کی ہر صنف پر حاوی ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادباء وشعراء نے ادب اور زندگی کے تعلق پر زور دیا۔ ادب، تہذیب یا معاشرہ کا ایک جزو ہوتا ہے۔ اور سماجی شعبوں کی وابستگی، سیاسی واقتصادی نظام سے ہوتی ہے۔ تہذیب کے بنیادی عناصر، معاشی اور اقتصادی عناصر ہیں۔ طبقاتی نظام کی برائیوں کے استحصال کے لیے، وہ ادب کو آلۂ کار بنانا چاہتے ہیں، دولت کی مساوی تقسیم مظلوموں سے ہمدردی، سرمایہ دار کے ظلم سے نجات دلانا، وہ اپنا فرض سمجھتے تھے۔ یہی ان کے بنیادی تصورات و خیالات تھے۔

ان ترقی پسند خیالات کی ترویج واشاعت کی بنا پر کئی لکھنے والے، اس تحریک سے وابستہ ہوگئے۔ بعضوں نے اس کی تبلیغ واشاعت اپنی ادبی تخلیقات سے کی۔ اس نئے ادب کی ظہور پذیری کے بعد، نقادوں کا ایک نیا حلقہ اُبھرا۔ جس نے اپنے نظریئے کی بنیاد پر ہر ادب کی قدر ومعیار کا تعین کیا۔ ان نئے ناقدین میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، سید احتشام حسین، احمد علی، اور فیض احمد فیض، سردار جعفری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کے یہاں مارکسی

نقطۂ نظر کی جھلکیاں پائی جاتی ہیں ۔ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے ''ادب اور زندگی'' ''ادب اور انقلاب'' کو ضبطِ تحریر میں لا کر، گویا اس تحریک کے نقیب ہونے کا ثبوت دیا۔

سجاد ظہیر ادب کی مقصدیت اور افادیت کو اہم سمجھتے ہیں ۔ اس مقصد کی نوعیت ان کے خیال میں سماجی ہونی چاہیے۔ آرٹ اور آرٹسٹ کے سامنے ، وہ ایک واضح مقصد اور نظریے کو ضروری خیال کرتے ہیں جس کے بغیر صحت مند ادب کی تخلیق کو ناممکن سمجھا۔ان کی دانست میں، ادیب نہ صرف اپنی تحریروں کے ذریعے قوم میں بیداری پیدا کرے ۔ بلکہ قومی جدو جہد و انقلاب میں حصہ لینے کی ترغیب دلائیں ۔ انھوں نے فنی پہلوؤں کو بھی اہمیت دی ہے۔ اس لیے ان کی ناقدانہ صلاحیت کے اعتراف کے ساتھ ،ان کی متوازن رائے کو اہم سمجھا گیا۔ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈہ بنایا، اور نہ انتہا پسندی کا شکار ہوئے ۔

ترقی پسند تحریک کی وجہ سے اردو ادب میں تنقید کے ایک نئے عہد کا آغاز ہوا۔اس دور میں ذوق و وجدان کی بجائے سماجی شعور اور نفسیاتی تجزیے کو موضوعِ بحث بنایا گیا۔ اور زندگی سے ان کے رشتے کو استوار کیا۔ چنانچہ اُسلوب اور ہیئت کے نئے تجربات سے ادب روشناس ہوا۔

پروفیسر آلِ احمد سرور، جو ابتدائی دور میں اس تحریک سے وابستہ رہے ۔ انھوں نے ترقی پسند تنقید کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔

> ''ترقی پسند تنقید نے لوگوں کو مطالعے کا شوق دلایا اور آج لوگ تنقید بھی ذوق شوق سے پڑھنے لگے۔ اس نے تنقید کو محض لفظی صفتی یا شعبدہ باز ہونے سے بچایا.... اس نے تحسین اور سخن فہمی کا معیار اونچا کیا......اس نے آزاد نظم ، بے قافیہ نظم اور اسی قسم کے دوسرے تجربوں کے لیے میدان صاف کیا........اس نے ہمارے ادب کو عصریت اور ارضیت عطا کی اور ماضی کی نئی پہچان میں حصہ لیا......اس نے تنقید کو تخریب یا عیب جوئی یا نکتہ چینی نہیں ہونے دیا۔''

ترقی پسند تحریک نے جن نئے عنوانات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا۔ اس سے قبل اس طرح کے مباحث کی ابتدا نہیں ہوئی تھی۔ انھوں نے ادب کو ایک وسیع تناظر عطا کیا اور ادیب، قاری و نقاد کو اکٹھا کر کے ان کے تنقیدی شعور کو جلا اور بصیرت عطا کی۔ رمزیت اور اقتصادیات، ادب اور سیاسیات، اجتماعیت وانفرادیت اور اظہار و اسلوب سے تھا، جو زیر بحث تھیں۔

ترقی پسند تنقید نے ادبی تنقید کو بعض نئے موضوعات دیئے۔ مثلاً نفسیات کے زیر اثر تحلیلِ نفسی، شعور ولاشعور، آرکی ٹائپل پیٹرن (اجتماعی شعور، دیو مالاؤں اور اساطیر سے اثر پذیری) وغیرہ۔ لیکن ان نظریات کے مفکرین کا نقطۂ نظر ایک دوسرے سے مختلف تھا۔ اس لیے جس نظریہ نے مقبولیت حاصل کی۔ اُس سے بعد کے مفکرین نے انکار کردیا۔ چنانچہ فرائڈ، یونگ، ایڈلر، وغیرہ کے اختلافات کی وجہ سے تنقید پر اس کے اثرات کم ہوتے گئے۔ اس لیے بین الاقوامی سطح پر ان کی جگہ، دوسرے نظریات نے لے لی۔ جن کی بنیاد لسانیات، صوتیات اور ساختیات پر ہے۔ جن میں فنی تخلیق کا مطالعہ زبان کی ساخت اور اس کی لسانی اساس پر کیا جاتا ہے۔

مذکورہ بالا ناقدین کے علاوہ ترقی پذیر تنقید سے وابستہ دیگر ناقدین میں عزیز احمد، ممتاز حسین، اختر انصاری، سردار جعفری، مجتبیٰ حسین، ظفر انصاری، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، وقار عظیم، علی جواد زیدی، اختر اورینوی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، شارب ردولوی، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر سید محمد عقیل، باقر مہدی، ڈاکٹر وحید اختر، ڈاکٹر وہاب اشرفی، ڈاکٹر اجمل اجملی، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر عتیق احمد، پروفیسر انجم اعظمی اور ڈاکٹر آغا سہیل نے اپنی بیش بہا تنقیدی تصانیف اور مقالوں سے اُردو کے تنقیدی سرمائے میں غیر معمولی اضافہ کیا۔ ان میں سے بعض ناقدین کا رویہ اپنے پیش رو، ادباء وشعراء کی تخلیق کے تعلق سے نہایت انتہا پسندانہ اور جذباتی تھا۔ اس لیے بعد کے نقادوں نے اس طرح کی تحریروں کو قابل اعتراض قرار دیا۔

ترقی پسند ادیبوں نے اُسلوب اور ہیئت کے نئے تجربات سے ادب کو روشناس کرایا۔

پروفیسر آل احمد سرور جو ابتدائی دور میں اس تحریک سے وابستہ رہے وہ ترقی پسند تنقید کی اُردو ادب کو اس دین کے تعلق سے اظہارِ خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں۔

''ترقی پسند تنقید نے لوگوں کو محض لفظی یا صفتی یا شعبدہ باز ہونے سے بچایا.....اس نے تحقیق اور سخن فہمی کا معیار اونچا کیا۔''

خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی ترقی پسند تنقید کی خوبیوں کا اعتراف کیا ہے۔ اُنھوں نے تحریک کے ادب پر اثرات کا ذکر کرتے ہوئے، تنقیدی کارناموں کو بطورِ خاص سراہا ہے۔ لکھتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک نے شاعری، اور افسانہ نگاری کے علاوہ اردو زبان کے جس شعبے کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ادبی تنقید ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا کہ اس تحریک کی بدولت اردو تنقید کو ایک نیا ذہن، ایک نیا مزاج اور ایک منفرد کردار نصیب ہوا۔''

ترقی پسند تحریک نے ادب کو ایک وسیع تناظر عطا کیا۔ ادیب، قاری و نقاد کو اکٹھا کر کے ان کے تنقیدی شعور کو جلا بخشی، اور بصیرت عطا کی۔

تاریخی تنقید

سانت بیو، ذاتی و سوانحی حالات کے مطالعے کو تنقید کے لئے ضروری سمجھتا تھا۔ تاریخی تنقید کا ممتاز نگار ٹین (Taine) فنی تخلیقات پر تاریخی و سماجی حالات کے اثرات کو تسلیم کرتا ہے۔ اُس نے فن کو ماحول کی پیداوار قرار دیا ہے اُس نے اپنی تصنیف 'فلاسفی آرٹ' میں لکھا ہے کہ فن کا تعلق ماحول سے جُوا ہوتا ہے۔ فن کے بارے میں جان کاری حاصل کرنے کے لئے، خارجی عاوامل کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فن کار اپنے گروہ میں ممتاز حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔ اور یہ ایک مسلّمہ امر ہے کہ فن کار خود ماحول کی دین ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ایک اقتباس:-

> ''فن کوئی ایسی شے نہیں جو اپنے ماحول سے منقطع اور بے نیاز ہو۔ لہٰذا اُسے سمجھنے کے لئے، ہمیں اس عہد کے ذہنی اور معاشرتی حالات، محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا۔ جو اُس کی تخلیق کا باعث ہوئے۔

ہر شخص جانتا ہے کہ فن کار ایک گروہ کا فرد ہوتا ہے۔ جو بہر حال اس سے بڑا
ہوتا ہے اور تمام فن کار جزوی طور پر اپنے زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں۔''

ٹین (Taine) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ کسی ملک یا عہد کے ادب کے لئے، اُس مقام کے سماجی، تاریخی، اخلاقی اور تمدنی حالات کا جائزہ ضروری ہے۔ اس کی نظر میں فن کار کی صلاحیتوں کا انحصار نسل، ماحول اور زمانے پر ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی ادبی تحقیق کا مطالعہ کرنے سے پہلے ادیب اور ادبی تخلیق کے سماجی، معاشرتی اور مذہبی حالات سے واقفیت لازمی ہے۔

ٹین (Taine) سے قبل ایک اور نقاد ہرڈر نے ادب کے مطالعے اور تعین قدر کے لیے، زمانے اور ماحول کے اثرات کے مطالعے کو ضروری بتلایا تھا۔ اس کے یہاں ایک واضح تصور نہیں ملتا۔ انیسویں صدی میں رومانی نقاد، مادام دی اسٹیل اور کولرج وغیرہ نے بھی اس طرح کے خیال کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح ادب کے مطالعے کے لئے تاریخی جائزے کا لزوم رکھا گیا۔ جب ادب کو سیاسی و کمرانی اثرات کا نتیجہ قرار دیا گیا تو ''تاریخی تنقید'' کی ابتداء ہوئی۔

''ادیب یا شاعر کبھی اپنے دور کے خطرات اور تصادمات سے بیگانگی نہیں برت سکتا...... زمانے کا دھرم جس کا نام ''روح عصر'' ہے زندگی کا قانون ہے۔ ادب پر بھی اس قانون کی متابعت فرض ہے۔''

''تاریخی تنقید'' سے ادب کے اُسلوب کی تبدیلی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ سیاسی منظر نامے کی تبدیلی جیسے جاگیردارانہ نظام کے دور میں کسی خاص صنف کی پذیرائی، مثلاً شاہی دور میں قصیدہ نگاری اور داستاں گوی کا فروغ۔ دوسرے ممالک سے تعلقات اور نظام حکومت کی تبدیلی کا اثر بھی ادب پر ہوتا ہے۔ اردو ادب ۱۸ ویں صدی سے قبل اور بعد کے جائزے سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ مغربی ادب کا تاثر اُردو ادب نے قبول کیا۔ زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ، فکر میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ادب کے مطالعے کا ایک جز وسماجی اور تاریخی مطالعہ بھی ہے۔

تاریخی اور سماجی مطالعے کی ابتداء یونان سے ہوئی۔ افلاطون نے ادب بالخصوص شاعری

کے لئے کچھ شرائط رکھیں۔فنونِ لطیفہ کو ممنوع قرار دیا۔اُس کا خیال تھا کہ فن میں جتنی دلکشی ہوگی اتنا ہی پروپگنڈہ زیادہ ہوگا۔لیکن ارسطو فنونِ لطیفہ کو بے کار نہیں سمجھتا۔اُس کا کہنا تھا کہ حقیقت تاریخ ہے اور شاعری تاریخ سے بڑی حقیقت۔تاریخ اور شاعری میں خاص و عام کا فرق ہے۔تاریخ صرف خاص امور کو ترجیح دیتی ہے۔جب کہ ادب میں عام زندگیوں کی جھلک موجود ہوتی ہے۔

ٹین(Taine) کے تاریخی نظریئے کی تردید مختلف دانشوروں نے کی۔ان میں بعض کا کہنا تھا کہ زمانے کی تبدیلی کا اثر ادب پر نہیں ہوتا۔کسی نے اس خیال کا اظہار کیا کہ فن پارہ کی کیفیت اور اثر ہر عہد میں یکساں نہیں ہوتا، کیونکہ جمالیاتی خط ہر دور میں مختلف ہوتا ہے۔ادب میں عصریت پر زور دیا جائے تو وہ صرف ایک زمانے کے لئے مخصوص ہو جائے گا آفاقیت یا آفاقی عناصر مفقود ہو جائیں گے۔وہ صرف ایک خاص عہد کے لوگوں کا ترجمان ہو جائے گا۔یہ اعتراض ''روحِ عصر'' کے تعلق سے کیا گیا ہے۔

ٹین(Taine) کے نظریئے پر ایک اور اعتراض یہ ہے کہ اُس نے نسل زمانہ اور ماحول کے مطالعے کو اہمیت دی۔جس سے اجتماعی حیثیت کی ترجمانی ہوتی ہے۔لیکن انفرادیت کو نظر انداز کیا گیا۔ڈاکٹر سید عبداللہ نے اس اعتراض کو قابل قبول قرار نہیں دیا۔انھوں نے بتلایا کہ ٹین Taine نے ادب و فن کو سوانح عمری اور تہذیب سے وابستہ کر کے ادب شناسی کے لیے نئی راہیں ہموار کیں اور یہ اعتراض بے جا ہے کہ اُس نے ادب کے خالص انفرادی عوامل کی اہمت گھٹادی۔ اُن کا کہنا ہے کہ یہ غلطی ٹین(Taine) کی نہیں، بلکہ یہ غلطی اُن افراد کی ہے جنھوں نے اس نظریہ کو اپنا کر انتہا پسندی سے کام لیا۔ورنہ یہ نظریہ حدِ اعتدال میں ہے اور خاصا وقیع ہے۔

اس کے تاریخی نظریئے سے چند دانشوروں نے اختلاف بھی کیا ہے۔

امریکی نقاد گرینول ہکس نے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادیب اپنے عہد کا ہوتے ہوئے بھی آنے والے زمانے کے لئے بھی کچھ چیزیں پیش کرتا ہے۔اس نے ادب کے لئے تاریخی مطالعے کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔

اُردو ادب میں اس طرح کے تنقیدی جائزے کی مثال ''آبِ حیات'' ہے۔ یہ ادب کے تاریخی نقطۂ نظر سے مطالعے کے لئے تحریر کی گئی ہے۔ مناظر عاشق ہرگانوی نے لکھا کہ آزاد نے شعوری کوشش کی ہے کہ شعری تخلیقات، سوانح حیات سے مربوط ہیں۔ حالؔی کی تصنیف ''یادگارِ غالب'' میں بھی تنقید کا اُسلوب اسی انداز کا ہے۔ غالبؔ کے کلام کے جائزہ کی خاطر اُس کی شخصیت کو اُجاگر کرنے کے لئے، زندگی کے واقعات کی حتی الامکان تلاش کی گئی۔ اسی طرح قاسم کا مجموعہ نفر بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ ''شعرالعجم'' میں شبلی کے اسی اسلوب کو ملحوظ رکھا ہے تابت لکھنوی کی تصنیف ''حیاتِ دبیر'' اس قسم کی تنقید کا ایک اچھا نمونہ ہے۔

سفارشی کُتب

1۔	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۔ اُردو تنقید کا ارتقاء
2۔	پروفیسر شارب ردولوی	۔ جدید اُردو تنقید اُصول ونظریات
3۔	ڈاکٹر سید عبداللہ	۔ اشارات تنقید
4۔	ڈاکٹر محمد حسن	۔ ادبیات شناسی
5۔	پروفیسر عبدالستار دلوی	۔ ادبی اور لسانی تحقیق اصول اور طریقۂ کار
6۔	پروفیسر شارب ردولوی	۔ تنقیدی مباحث
7۔	نورالحسن نقوی	۔ فنِ تنقید اور اردو تنقید نگاری
8۔	پروفیسر شبیہہ الحسن	۔ تحلیل نفسی
9۔	پروفیسر یوسف سرمست	۔ ادب نقدِ حیات
10۔	مناظر عاشق ہرگانوی	۔ تنقیدی دبستان
11۔	پروفیسر حامدی کاشمیری	۔ معاصر تنقید کے نئے تناظر
12۔	رشید امجد، فاروق علی	۔ سرسید ین پاکستانی ادب تنقید

13۔ اُردو سوسائٹی، شعبۂ اُردو لکھنؤ یونیورسٹی لکھنؤ — رہبرِ تحقیق

14۔ سید محمد ہاشم — تحقیق و تدوین

تدریسی طریقۂ کار

1۔ تنقید کے مختلف دبستانوں کی تدریس، اُس کی خصوصیت کے پیش نظر کی جائے اور اس سے مطابقت رکھنے والے فن پارے کا انتخاب کیا جائے۔

2۔ مارکسی تنقید یا ترقی پسند تنقید پڑھاتے وقت، مارکس، ہیگل کے نظریات کی تشریح کریں۔ اور سوشلیزم و کمیونزم کے فرق کو واضح کریں طبقاتی نظام اور طبقاتی کشمکش کی وضاحت کے لئے کرشن چندر کے ناول ''شکست'' اور پریم چند کے افسانے ''کفن'' وغیرہ سے مثالیں پیش کی جائیں۔

3۔ تقابلی تنقید کی تشریح کے لئے ''موازنہ انیس و دبیر'' یا ''المیز ان'' کو بطورِ نمونہ پیش کریں۔ نثر میں خطوطِ غالب کا موازنہ غبارِ خاطر، سے کیا جائے۔ دونوں کے طبائع اور رجحان میں جو مماثلت اور مغائرت ہے اس سے بحث کریں۔ ''امراؤ جان ادا، اور بازارِ حسن'' کا موضوع ایک ہونے کے باوجود فنی اعتبار سے الگ الگ معیاروں کی نشان دہی کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں نصاب میں شامل شعراء یا نثر نگاروں کا ان کے پیش رو یا معاصرین سے موازنہ کروائیں۔

4۔ تاریخی تنقید کے لئے ابتدائی اردو ادب سے موجودہ عہد کے ادب تک کا سرسری جائزہ مثالوں کے ذریعے پیش کیا جائے۔ عہد بہ عہد تبدیلیاں سیاسی، معاشی اور سماجی تغیرات کے زیر اثر ہوئیں۔ زبان و اسلوب کا فرق دکنی دور سے عہد حاضر تک، اس کی نشان دہی کر سکتا ہے۔ طویل مثنویوں ںی بجائے مختصر نظمیں، ہیئتوں کی تبدیلی زمانے کے مزاج سے مطابقت کے سبب مثلاً آزاد نظم، معریٰ نظم، ہائیکو، دوہے، وغیرہ۔ نثر میں داستان، ناول، افسانہ، ناولٹ، افسانچہ، منی افسانہ

وغیرہ۔

5۔ تحلیل نفسی کی اصطلاح کو سمجھانے کے لئے مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریروں کو مثالاً پیش کیا جاسکتا ہے۔ جس میں انھوں نے اس طرح کے احساسات کے تعلق سے اظہار خیال کیا ہے۔ لکھتے ہیں انسان اپنے اندرون میں جو شبیہہ اپنی دیکھتا ہے۔ خارجی ماحول، اس حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا ہے ان دونوں میں ایک قسم کا تصادم ہوتا ہے۔ اور یہی وہ عنصر ہے جو کسی فرد کو اپنے ماحول سے مطمئن نہیں ہونے دیتا فرد اپنے اندرونی جذبات کی نفی کرسکتا ہے اور نہ باہر کی فضا سے مفاہمت، ظاہر و باطن میں یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ فن کار ایک طرح کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے، وہ اپنے باطنی جذبات کو خارجی دباؤ کی وجہ سے بدل نہیں سکتا۔ اس بے چینی کو دور کرنے کے لئے فن کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ اپنے تصورات کو ایک پیکر یا قالب عطا کرتا ہے۔ خواہ وہ مصوری ہو، سنگ تراشی ہو یا ادب۔ یہ اس کے اظہار کے ذرائع ہیں جن کی پیش کش سے اسے اطمینان نصیب ہوتا ہے۔

''غبارِ خاطر'' میں ابوالکلام آزاد نے اپنی قید و بند کی زندگی کے بارے میں لکھتے ہوئے بیوی کی علالت کا ذکر کیا ہے۔ جس میں انھوں نے بتلایا کہ جیلر جب اخبار لاتا تو بے اختیار ان کا جی چاہتا کہ فوراً بیوی کی خیریت کے تعلق سے آگہی حاصل کریں لیکن ''انا'' کا تقاضا مانع رکھتا تھا۔ وہ جیلر کے سامنے اپنی بے چینی کا اظہار نہیں کر سکتے۔ اس کیفیت کو ''غبارِ خاطر'' میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے ''میرے دماغ کا مغرورانہ احساس دکھاوے کا ایک پارٹ ادا کر رہا تھا جس میں میرا ظاہر کامیاب ہوا، باطن نہیں۔

6۔ تبصرہ نگاری، کسی فن پارے کے تعارف میں ایک اہم رول ادا کرتی ہے کتاب یا رسالے کے مطالعے سے قبل، قاری اس کی ظاہری قدر سے واقفیت حاصل کرتا ہے۔ بعض تبصرے تو اس قدر پُر کشش ہوتے ہیں بقول غالب ؎ ''ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا'' ثابت ہوتے ہیں۔ ''ذکر یار'' سلامت علی خاں کے خطوط کے مجموعے پر پروفیسر زینت ساجدہ کا تبصرہ، اور مرزا ظفر

الحسن کی تصنیف ''ذکر یار چلے'' پر وقار خلیل مرحوم کا تبصرہ مطبوعہ ''سب رس'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ کتاب کا خاکہ اتنے پرکشش انداز میں کھینچا گیا کہ تبصرہ پڑھنے کے بعد، قاری اس تصنیف کو حاصل کرنے کے لئے بے چین ہو جاتا ہے۔

7۔ تقابلی تنقید کی تشریح کے لئے ''موازنہ انیس و دبیر'' یا ''المیزان'' کو بطور نمونہ پیش کریں۔ نثر میں خطوط غالب کا موازنہ غبار خاطر سے کیا جائے دونوں کی انانیت، طبائع اور رجحان میں جو مماثلت و مغائرت ہے اس سے بحث کریں ''امراؤ جان ادا'' اور ''بازار حسن'' کا موضوع ایک ہونے کے باوجود، یہ تصانیف فنی اعتبار سے الگ الگ معیاروں کی نشان دہی کرتی ہیں علاوہ ازیں نصاب میں شامل شعراء یا نثر نگاروں کا ان کے پیش رو یا معاصرین سے موازنہ کروائیں۔ عبدالرحمان بجنوری کی ''محاسن کلام غالب'' سے مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جہاں انھوں نے مغربی شعرا سے غالب کا موازنہ کیا ہے۔

''معراج العاشقین'' کا مصنف مخدوم حسینی ہے جس کا تعلق بیجاپور سے تھا۔ وہ حضرت بندہ نوازؒ کے بہت بعد کی تصنیف ہے۔ اسلوب اور موضوع ہر دو اعتبار سے حضرت کی تصانیف سے مختلف ہے۔ زبان صاف اور سلجھی ہوئی، تصوف کی روایت بھی مختلف ہے۔ پانچ عناصر پچیس گن، یہ فلسفہ بیجاپور کے طرز فکر کی نشان دہی کرتا ہے۔

آصف جاہی عہد کے دو شعراء شاہ خاص اور شاہ خاموش کے تعلق سے بھی محققین نے غلط اندازے قائم کیے ہیں کسی ایک تذکرہ نگار (گلزار آصفیہ) کی غلطی کا سلسلہ بڑھتا گیا۔ اور لوگ اس کی تقلید میں شاہ خاص کو شاہ خاموش کا فرزند بتلانے لگے۔ لیکن بعض شہادتیں ایسی دستیاب ہوئیں۔ جن کی بنیاد پر موجودہ محققین نے پیش رو محققین کے بیانات کی تردید کی شاہ خاموش بعد کے دور کے ہیں۔ اور شاہ خاص کی ولادت ان سے پہلے ہوئی۔ صرف ایک ہی دلیل اس مفروضے کو غلط ثابت کرنے کے لئے کافی ہے ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تحقیق اور تنقید ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ اور حقائق کو جانچنے کے لئے تنقیدی شعور کا ہونا ضروری ہے۔

تبصرہ نگاری

تبصرہ عربی لفظ ''بصر'' سے مشتق ہے۔ تبصرہ نگاری تنقید ہی کی ایک شاخ ہے لیکن اسے تنقید کا مکمل نمونہ نہیں کہہ سکتے۔ تنقید کی بہت سی خصوصیات اس میں موجود ہیں۔ اس کی بھی ایک فنی حیثیت ہے جو مسلمہ ہے۔ تبصرہ دراصل کسی تصنیف کا ایک تعارف ہے تاکہ قاری کو اس تصنیف کا علم اور واقفیت ہو سکے۔ ضروری نہیں کہ جو خصوصیات تنقید کی ہیں، تبصرہ بھی پوری طرح ان سے متصف ہو۔ تبصرہ سرسری یا اجمالی انداز میں پڑھنے والے کو متعلقہ تصنیف کے موضوعات سے واقف کراتا ہے۔ تنقید میں اس طرح مختصر بیانی سے کام نہیں لیا جا سکتا۔

نقاد کے پیش نظر صرف قاری نہیں ہوتا، تخلیق کار بھی ہوتا ہے۔ اس لئے وہ تصنیف کا باضابطہ تجزیہ کر کے، تصنیف کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ تاکہ مصنف اپنی غلطیوں کی اصلاح کرے۔ مبصر کے فرائض، نقاد سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس کا مقصود صرف قاری ہوتا ہے۔

تبصرہ نگار کے لئے بس اتنا ہی کافی ہے کہ، وہ اس تصنیف میں پیش کیے گئے موضوعات کا ذکر، اس انداز میں کرے کہ لوگ اس کتاب کے پڑھنے کے خواہش مند ہو جائیں۔

تبصرے میں تنقید کو لازمی تو نہیں قرار دیا گیا ہے۔ لیکن تعارف کے سلسلے ہی میں تبصرہ نگار، چند ایسی باتیں تحریر کرتا ہے۔ جو تنقید ہی سے متعلق ہوتی ہیں۔ چنانچہ بعض تبصروں کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ ان میں اور تنقید میں کوئی نمایاں فرق محسوس نہیں ہوتا ویسے ہر تبصرے میں کچھ کچھ تنقید کی جھلکیاں نظر آجاتی ہیں۔

اردو ادب میں تبصرہ نگاری کی ابتداء بھی اتفاقاً 1857ء کے بعد ہوئی۔ اور اس کے لکھنے میں حالی نے ہی پہل کی ہے۔ انگریزی مبصر بھی تبصرے میں تنقید کو ضروری نہیں سمجھتے۔ حالی نے انگریزی سے جزوی واقفیت رکھنے کے باوجود، تبصرے میں ان ہی چیزوں کو لازمی قرار دیا ہے۔ جس کی شرط انگریزی ادب میں بھی ملحوظ رکھی گئی ہے۔ حالی کے تبصرے جو مختلف رسائل کے مطبوعہ ہیں انھیں بعد میں یکجا کر کے ''مقالاتِ حالی'' کے عنوان سے شائع کیا گیا۔ حالی نے تبصرے کے

تعلق سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

''میرے نزدیک ریویونگاری کا منصب صرف اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے وہ فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو ــــــ پس جب ہم کسی کتاب پر ریویو لکھ رہے ہیں۔ ہم کو یہ نہیں دیکھنا چاہئے کہ مصنف کی رائے جزئیات مسائل میں فی نفسہٖ کیسی ہے۔ کیونکہ اس کا فیصلہ کرنا پبلک کا کام ہے نہ کہ ریویونگار کا، بلکہ دیکھنا یہ چاہئے کہ کتاب کا انداز بیان کیسا ہے؟ ترتیب کیسی ہے؟ طریق استدلال مذاق وقت کے موافق ہے یا نہیں یا جو مصنف نے اپنے ذہن میں ملحوظ رکھی ہے''۔

حالی نے یہاں مختصراً اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ صرف چند ضروری امور کا ذکر کیا جائے مصنف کی رائے یا اس کے نقطۂ نظر کی تشریح کی ضرورت نہیں۔ کتاب کے اسلوب نگارش، ترتیب اور طریقہ استدلال کے تعلق سے وضاحت کردی جائے۔ حالی کے تبصرے ان شرائط پر پورے اترتے ہیں حالی کے بعد مہدی افادی نے بھی اس طرز کی تقلید کی، اور پھر یہ سلسلہ آگے بڑھتا گیا۔

پروفیسر حامد حسن قادری، سید سلیمان ندوی ، پنڈت کیفی، پروفیسر محمود شیرانی، پروفیسر مسعود حسین رضوی اور مولانا عبدالماجد دریابادی نے اس میں گراں بہا اضافہ کیا۔ ان تمام کا طرز نگارش ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ مولوی عبدالحق نے بہ طور خاص اس طرف توجہ کی ہے۔ رسالہ ''اردو'' میں جس کے وہ خود مدیر تھے، بے شمار تبصرے شائع ہوئے۔ مولوی عبدالحق کے تبصروں کی خوبی یہ ہے کہ قاری کتاب سے استفادہ کیے بغیر بھی، اس کے تعلق سے اپنے تاثرات بیان کرسکتا ہے۔ اور وہ حالی کی طرح مروت سے کام نہیں لیتے، بلکہ بلا پس و پیش اپنے فیصلہ سے آگاہ کردیتے ہیں۔ ان کے بعد کی نسل مغربی اثرات کو قبول کرتے ہوئے تبصرے سپرد قلم کرتی ہے۔ ان کے تبصروں میں تنقید کے مختلف رجحانات کی جھلک نظر آتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین اور مجنوں وغیرہ نے جو تبصرے لکھے۔ ان سے مارکسی اور اشتراکی نقطۂ نظر کی ترجمانی کا احساس ہوتا ہے۔

تنقید کی طرح بعض تبصرے معروضی نہیں ہوتے، ان میں جانبداری کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن سب ہی تبصرے، اس نوعیت کے نہیں ہوتے۔ ان میں اکثر بے لاگ بھی ہیں۔ تبصرے روز نامہ ہفتہ وار اور رسائل میں شائع ہوتے ہیں۔ قدیم و جدید رسالوں میں قابلِ ذکر ہمایوں، نیا ادب، ادبی دنیا، ادبِ لطیف، جامعہ، معارف، نگار، ساقی، شاعر، کتاب نما، آج کل، سوغات اور سرکاری و نیم سرکاری رسائل جن کا اجرا مختلف اکادمیوں وغیرہ سے ہوتا ہے۔ ان میں بھی پائے جاتے ہیں۔

ظ۔ انصاری نے اپنی تصنیف ''کتاب شناسی'' میں جو تبصرہ نگاری کے فن کے تعلق سے ہے تبصرے کے چار رجحانات کی نشان دہی کی ہے۔ پہلا تحقیقی، دوسرا تنقیدی، تیسرا تعبیری اور چوتھا تکلف برطرف۔ انھوں نے ان موضوعات کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے۔ کہ تبصرے میں صرف تحقیق ہو اور ادبی تنقید شامل نہ ہو تو کتاب کی قدر و قیمت کا تعین کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ تنقیدی تبصرے تحقیق سے بے نیاز ہو جائیں تو ایک ہی نام کے دو مختلف مصنفین کی شناخت مشکل ہوگی۔ تعبیری تذکروں میں آئیڈیالوجی کو ترجیح دے کر اچھے فن یا اس کی خوبیوں کو اجاگر نہ کرنا، تبصرہ نگاری کے اصولوں کے خلاف ہے۔ تکلف برطرف میں بے تکلفی حد سے متجاوز نہ ہو۔

شمس الرحمان فاروقی نے بھی ''فاروقی کے تبصرے'' نامی کتاب میں تبصروں کے تعلق سے لکھا ہے کہ چند امور بطورِ خاص پیشِ نظر رہیں۔ لکھتے ہیں:-

> ''تنقیدی مضمون کا مخاطب آج کا قاری بھی ہوتا ہے اور کل کا بھی لہذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا جاتا ہے۔ جن کی درستگی (Validity) آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے یا ہو جائے۔ مثلاً ''ضربِ کلیم'' پر تنقید لکھنے والا یہ تو کہہ سکتا ہے کہ یہ کتاب ناکام ہے۔ یہ نہیں کہہ سکتا کہ اقبال کی شاعری ناکام ہوگئی۔''

اُردو تنقید کے ہمراہ ''تبصرہ نگاری'' کا بھی ارتقائی سفر جاری ہے۔

تحقیق وتنقید

تحقیق کی تعریف دانشوروں کے قول کے مطابق اس طرح ہے۔ ''تحقیق کے لغوی معنی کسی شئے کی حقیقت کا جاننا، مواد کی بازیافت یا مواد کی ترتیب''۔

تحقیق کی روایت زیادہ قدیم نہیں۔ اُردو ادب کے ابتدائی دور میں اس طرف کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی۔ تذکروں میں البتہ اُس کی جھلک نظر آتی ہے۔ مثلاً میر کے تذکرے'' نکات الشعراء'' اور لالہ لچھی نارائن شفیق کے تذکرے'' چمنستانِ شعراء'' میں تحقیق سے متعلق کچھ مواد موجود ہے۔

سرسید کے عہد سے باضابطہ طریقے سے اس طرف پیش رفت ہوئی۔ اُس سے قبل کا کوئی تحقیقی کارنامہ دستیاب نہیں ہوا۔ قومی اور ملّی شعور کے احساس نے اپنی زبان وادب سے دلچسپی پیدا کی، اور اسی جذبے کے سبب تحقیق کی جانب پیش رفت ہوئی۔ حالی، شبلی اور محمد حسین آزاد کا شمار اُس دور کے محققین میں کیا جاتا ہے۔ ان میں محمد حسین آزاد کی دلچسپی زیادہ تر تحقیق سے رہی۔ انھوں نے بطورِ خاص لسانی مسائل کو اپنا تحقیقی موضوع بنایا۔ محمود شیرانی نے شبلی کی محققانہ حیثیت کا اعتراف کرتے ہوئے، شعرالعجم کو اردو اور فارسی کی تمام تصانیف میں سب سے بہتر تصنیف بتایا ہے۔

1857ء کے سیاسی حالات سے سماجی پس منظر بھی متاثر ہوا۔ اس لیے کچھ عرصے تک تحقیق دھند لکے میں رہی۔ لیکن ماحول کے پُر سکون ہوتے ہی، نئے لکھنے والوں نے بعض مفروضات کی تردید کر کے نئے حقائق سے روشناس کروایا۔ مثلاً محمد حسین آزاد نے ''ولی'' کو اُردو ادب کا ''باوا آدم'' قرار دیا تھا۔ لیکن ڈاکٹر زور کی تحقیق سے یہ ثابت ہوا کہ ولی سے بہت پہلے ایک صاحب دیوان شاعر، گولکنڈے کا فرماں روا محمد قلی قطب شاہ گذرا ہے۔ اور آج کی تحقیق سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بہمنی عہد کا شاعر نظامی مصنف ''کدم راؤ پدم راؤ'' اردو زبان کا پہلا شاعر ہے۔ اُسی طرح برہان الدین جانم جن کی تصنیف ''کلمتہ الحقائق'' ہے کو پہلا نثر نگار قرار دیا گیا ہے۔ ان فن پاروں کے حصول سے اُردو ادب کی تاریخ، قدیم عہد میں پہنچ گئی۔

حالیؔ اور شبلی وغیرہ کے بعد تحقیق کی اس روایت کو آگے بڑھانے میں مولوی عبدالحق برج موہن دتا تریہ کیفی، حبیب الرحمٰن شیروانی، پروفیسر حامد حسین قادری، پرفیسر محی الدین قادری زورؔ اور مسعود حسن رضوی ادیب نے اہم رول ادا کیا ہے۔ علاوہ ازیں، جن کی نگارشات میں تحقیق کی جھلک نظر آتی ہے، اُن میں قابلِ ذکر عبدالماجد دریابادی، اور سلیمان ندوی ہیں۔

آزادی کے بعد تحقیقی مواد میں اضافہ ہوتا گیا۔ محققین میں بیش تر ایسے ہیں جو تنقید و تحقیق کو ایک دوسرے کے مساوی سمجھتے ہیں اور تنقیدی شعور کے ساتھ، تحقیقی فیصلے کرتے ہیں۔ آزادی کے بعد کے محققین میں قاضی عبدالودود، پروفیسر گیان چند جین، رشید حسن خاں، پروفیسر سیدہ جعفر وغیرہ معتبر نام ہیں۔

تحقیق کی چار اقسام ہیں۔

1۔ متن کی تحقیق و تدوین

2۔ شاعر یا مصنف کے سوانحی حالات

3۔ لسانی حقائق کی کھوج، قدیم زبان، محاورات، عروض و رسم الخط وغیرہ کے تعلق سے معلومات حاصل کرنا

4۔ معلوم شدہ حقائق یا اصولوں کی نئے انداز میں پیش کش

ان چاروں موضوعاتِ تحقیق میں سب کا رشتہ تنقید سے نہیں ہے۔ لیکن جب معلوم شدہ حقائق اور اصولوں کی تجدید پیش نظر ہو تو یہ کام تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔ صرف حقائق کی پیش کش تنقید نہیں ان پر غور فکر کر کے کسی نتیجے کا استنباط کرنا دراصل تحقیق ہے۔ یہاں تنقید اور تحقیق کے ڈانڈے ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ اس کے باوجود بعض ناقدین نے دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے سے انکار کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے محقق کو ایک معمولی ذہن کا آدمی قرار دے کر، اُس کے کارنامے کی اہمیت کو گھٹا دیا ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے نقاد کی کاوشوں کو سراہا ہے۔

''............. تحقیق ایک قسم کی منشی گیری ہے۔ اس کے لئے وہ خصوصیات کافی ہیں۔ جو

کسی معمولی ذہن کے انسان میں ہوں۔اس میں جدّت طبع ،قوت اختراع کی ضرورت نہیں محض ایک کام سے لگ جاتا ہے۔اور نکے بندھے طریقے پر ایک لکیر پر چلتے رہنا ہے پھر اس میں جس قسم کی محنت درکار ہے۔اس کو اعلیٰ ذہن اور اعلیٰ تخیّل رکھنے والا انسان کبھی بھی قبول نہیں کرے گا۔

پروفیسر شارب ردولوی نے، تحقیق وتنقید کے ایک دوسرے سے ارتباط کے بارے میں بحث کرتے ہوئے، ان کی اہمیت اور ربط کی نشان دہی کی ہے۔ لکھتے ہیں :-

اعلیٰ ادبی تحقیق، بلند ترین سطح پر تنقید سے مختلف نہیں رہتی۔ میں ایسے اعلیٰ درجے کے محقق کا تصور بھی نہیں کرسکتا، جس میں تنقیدی صلاحیت موجود نہ ہو........لہٰذا اعلیٰ ادبی تنقید، تحقیق کی بہترین شکل ہے۔ محقق کو، اس اہم حقیقت کے متعلق کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے—— بغیر تنقید کا سہارا لئے ہوئے اعلیٰ تحقیق کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہیں ہوسکتے۔'' اس کے باوجود تحقیق اور تنقید ادب کے دو علاحدہ شعبے ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ بھی ڈاکٹر عبادت بریلوی اور پروفیسر شارب ردولوی کے اس نقطۂ نظر سے اتفاق رائے رکھتے ہیں کہ تنقید و تحقیق ایک دوسرے سے جُدا نہیں۔ بلکہ دونوں کا باہم ہونا ضروری ہے۔ انھوں نے اس امر کو بھی تسلیم کیا ہے کہ، بعض موقعوں پر دونوں میں اشتراک نہیں ہوتا۔ مثلاً تاثراتی تنقید میں، مصنف کے حالات زندگی وغیرہ کو غیر ضروری سمجھا جاتا ہے۔ وہاں صرف فن پارے کا تاثر، اہمیت کا حامل ہوتا ہے جس طرح تاریخی تنقید میں حسن وقبح موضوع بحث نہیں ہوتے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اردو ادب کے ابتدائی دور کے نقادوں کو پہلے ادیب اور بعد میں نقاد بتلایا ہے۔ مولانا آزاد کو مورخ پہلے اور بعد میں نقاد، شبلی مورخ پہلے بعد میں نقاد، حالی مقدمہ شعر و شاعری میں صرف نقاد کی حیثیت سے اُبھرتے ہیں۔ لیکن حیاتِ سعدی، یادگار غالب اور حیاتِ جاوید میں راہیں ایک دوسرے کے متوازی نہیں تھیں۔ تنقید کا نمایاں پہلو تحقیق ہی تھا۔

محمد ضیاءاللہ

انشائیہ

نثری اصناف میں انشائیہ غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ موجودہ دور میں ہمارے سامنے زندگی کے نئے نئے مسائل نمودار ہو رہے ہیں۔ ایسی صورت میں انشائیہ اظہارِ جذبات کا بہترین ذریعہ ہے۔ یہ ایک ایسی تحریر ہے جس میں مصنف بے تکلفی اور شگفتگی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انشائیہ انگریزی لفظ (Essay) کے مترادف ہے۔ انگریزی لفظ (Essay) کے لئے عام طور سے مضمون کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔

انشائیہ کی سب سے بڑی خوبی جو اُسے دوسری اصناف ادب سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا غیر رسمی طریق کار ہے۔ اس صنف میں بے ربطی، بے تکلفی اور شگفتہ فضا تحریر کو دلنشیں اور قابلِ قبول بنا دیتی ہے۔ انشائیہ ایک ہلکی پھلکی صنف ہے۔ انشائیہ نگار زندگی کے مختلف پہلوؤں کا اظہار اپنی تمام تر داخلی کیفیات کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

صنفِ انشائیہ کے متعلق نقادوں کی رائے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن نے انشائیہ کی تعریف اسی طرح کی ہے۔ ''انشائیہ انسانی دماغ کی ڈھیلی ڈھالی اور بے پرواقسم کی اُڑان ہے''۔ (The Essays)

بیکن نے اُسے ایک ایسی تحریر قرار دیا ہے جو کسی حقیقت کی متلاشی ہو کہتا ہے: ''ایسی مختصر تحریریں جن میں کسی تجسّس اور کھوج کے کسی حقیقت کا اظہار ہو جائے''۔ (English Essays) اصغر گونڈوی نے ''محشرِ خیال'' کے دیباچے میں انشائیہ کو ادب لطیف کہتے ہوئے اُس کی تشریح اس طرح کی ہے کہ اُس کی وسعت اور ہمہ گیری کا بخوبی اندازہ ہو جائے۔ ''ادب لطیف کا اصل مفہوم اس طرزِ انشاء سے ہے جو وسعتِ علم، احساسِ شعریت، حکیمانہ نزاکتِ خیال کے باہمی امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔'' (محشر خیال، مصنفہ سجاد انصاری)

ڈاکٹر وزیر آغا نے مذکورہ بالا انشائیہ نگاروں سے مختلف انداز میں انشائیے کی تشریح و توضیح

کی ہے۔ اُنھوں نے اس تعلق سے موضوع اور اُسلوب دونوں کی اہمیت واضح کی ہے:۔

''انشائیہ اس صنف نثر کا نام ہے جس میں انشائیہ نگار اسلوب کی تازہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اشیاء یا مظاہر کے مخفی مفاہیم کو کچھ اس طور پر گرفت میں لیتا ہے کہ انسانی شعور اپنے مدار سے ایک قدم باہر آ کر ایک نئے مدار کو وجود میں لانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔''

(انشائیہ کے خدوخال۔ صفحہ 50)

وزیر آغا نے انشائیہ کی تعریف و تفہیم کرتے ہوئے بنیادی طور پر تین اہم نکات کو پیش کیا ہے۔ اوّل یہ کہ مصنف طرزِ نگارش کی تر و تازگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اپنی تخلیق میں عام الفاظ میں ایک ایسی برقی رو دوڑا دیتا ہے کہ شعاعیں محسوس ہونے لگیں اور ہر ایک لفظ ایک نئی معنویت کا حامل بن جائے۔ طرزِ بیان میں تازگی انشائیہ کا اہم عنصر ہے۔ ان کی دوسری شرط کسی شئے کے مخفی مفہوم کو تلاش کرنے کی ہے۔ ایک بُت تراش نے کہا۔ میں نے کہاں بُت تراشا میں نے صرف پتھر کے زائد حصے کو نکال دیا۔ مجسمہ خود پتھر میں موجود تھا۔ اِس طرح مصنف کی نگاہیں کسی شئے کے مخفی مفہوم کو تلاش کر لیتی ہیں اور ایک نئی دنیا کے معنی سے آشنا کرتی ہیں۔ وزیر آغا نے تیسری بات یہ بتائی ہے کہ مصنف ایک ایسے معنی کی دنیا کا نظارہ کرے یا اس کا شعور اپنی حدود سے نکل کر نئے حدود کو قائم کرنے میں کامیاب ہو جائے یعنی شعور کی توسیع ہو سکے۔ اس طرح مصنف ایک نئے مفہوم کو دریافت کرتا ہے۔ ایک کامیاب انشائیہ کے مطالعہ کے بعد قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ، وہ نہیں ہے جو مطالعہ سے قبل تھا۔ اُس میں ایک انوکھی کیفیت یا نئی وسعتِ نظر سما گئی ہے۔

انشائیہ کے موضوع اور اُسلوب میں ایک انوکھا پن پایا جاتا ہے۔ انشائیہ نگار ایک سیاح کے مانند ہوتا ہے جس کو کسی نئے ملک کی بہت سی انوکھی باتوں کا علم ہو جاتا ہے جو اہلِ ملک کی نظروں سے اوجھل ہوتی ہیں۔ انشائیہ نگار زندگی کے نشیب و فراز کا ایک تصور قائم کرتا ہے۔

انشائیہ کی وضاحت کے لئے مضمون اور انشائیہ میں جو امتیازات ہیں ان کا جائزہ لینا

ضروری ہو جاتا ہے۔ مضمون کے مطالعے سے معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ جبکہ انشائیہ میں تاثرات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مضمون میں بصیرت، متانت اور واقفیت سے رہبری ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار گفتار اور آشفتہ سری سے ایک مخلص دوست ثابت ہوتا ہے۔ مضمون میں معقول خیال انگیزی ہوتی ہے اور انشائیہ میں آشفتہ بیانی، تخیل پرستی اور پُر اسراریت ملتی ہے۔ انشائیہ میں دلائل نہیں ہوتے۔ تاثراتی اور جمالیاتی رنگ ہوتا ہے۔ عام طور پر مضمون نگار اپنے موضوع کے خارجی پہلو کو پیش کرتا ہے لیکن ایک انشائیہ نگار اپنے ذاتی تاثرات کو داخلیت کے ماحول میں اُجاگر کرتا ہے اپنی خود مختاری اور آزادی کے ساتھ ہر پہلو پر بحث کرتا ہے۔

انشائیہ کو نثری غزل کہہ سکتے ہیں جو مرصّع ہوتی ہے۔ اس کا تعلق صرف جذبات ہی سے نہیں ہوتا یہاں شعور کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ انشائیہ نگار مختلف تاثرات کے اظہار کے لئے چھوٹی بڑی کئی عبارتیں سپردِ قلم کرتا ہے۔ بظاہر یہ جملے ایک دوسرے سے بے ربط نظر آتے ہیں لیکن ان کا ارتباط ایک ایسا حسین مجموعی تاثر پیش کرتا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو ایک نیا لطف اور ایک نئی روشنی دیتا ہے۔ اختصار، جامعیت اور عدم تکمیل انشائیہ کی اہم خصوصیات ہیں۔

انشائیہ نگار کسی موضوع کا خاکہ کھینچتا ہے اور کسی گوشے پر روشنی ڈالتا ہے اور اس موضوع کی مرکزیت کی مدد سے ان خیالات اور جذبات کا اظہار کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہوا ہے۔ اپنی تحریر میں انشایہ نگار مختصر اور جامع جملوں میں معنی خیز اشارات پنہاں کر دیتا ہے۔ اس کا ہر لفظ جذبات و احساسات کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس کے ہر جملے میں نیا پن اور تازگی کا احساس ہوتا ہے۔

دنیا میں سب سے پہلا انشائیہ نگار فرانس کا ادیب مانتی تھا جس کے انشائیہ کو باقاعدہ صنف کی شکل دی گئی۔ مختلف زبانوں میں انشائیے کسی نہ کسی شکل میں موجود تھے لیکن انگریزی نثر نگاروں نے صفِ انشائیہ کو صحیح معنوں میں فروغ دیا۔ بیکن، ایڈیسن، اسٹیل، چارلس لیمب اور ہیزلٹ وغیرہ انشائیہ نگاروں نے کئی لازوال انشائیے لکھے اور یہی انشائیے اردو ادیبوں کے لئے خاص طور پر مشعل راہ بنے۔

ڈاکٹر جاوید وشسٹ نے ملاّ وجہی کو اردو کا پہلا انشائیہ نگار قرار دیا ہے۔ کہتے ہیں:-

ملاّ اسداللہ وجہی دربار گولکنڈہ کا ملک الشعرا اور دکن کا قد آور شاعر و نثر نگار تھا......اس نے عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر دکنی ادب کا پہلا شاہکار ''سب رس'' پیش کیا۔ یہ کتاب ہی انشائیے کا سر چشمہ ہے........ سب رس میں وجہی نے اکسٹھ انشائیہ پیش کیے ہیں جن کے بیشتر عنوانات اکہرے مگر انشائیے بڑے تہہ دار ہیں عالمی معیار انشائیہ پر بھی یہ پورے اُترتے ہیں۔ یہ محض انشائیہ نما تحریروں کے اولین نقوش نہیں۔ وجہی کے نابغہ ہونے کے ثبوت میں یہ انشائیے پیش کیے جاتے ہیں۔''

(ملاّ وجہی کے انشائیے۔ صفحہ 14-13)

سر سید احمد خاں کے مضامین میں کہیں کہیں انشائیہ کا طرز نمایاں نظر آتا ہے۔ سر سید کے ساتھیوں میں محسن الملک، الطاف حسین حالی، وقار الملک، محمد حسین آزاد، خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ وغیرہ نے بھی ایسے مضامین لکھے جس میں انشائیہ کی نشانیاں موجود ہیں۔

''نیرنگِ خیال'' میں شامل محمد حسین آزاد کے مضامین کو اردو انشائیہ نگاری کے ابتدائی نمونے کہا جا سکتا ہے۔ 'نیرنگِ خیال' میں آزاد نے اعتراف کیا ہے کہ انہوں نے ''انگریزی انشاء پردازوں سے اردو انشا پردازی کا چراغ روشن کیا ہے''۔ ان مضامین کے مطالعے سے آزاد کے تخلیقی رویے، تخیل، رنگینیٔ خیالات، تہہ داری اور وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اردو ادب میں سجاد انصاری نے جس بے باکی اور جرأت کے ساتھ انشائیہ کے فن کا استعمال کیا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔ آل احمد سرور سجاد انصاری کی انشائیہ نگاری کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ ان کے یہاں دو متضاد عناصر یکجا ہوئے ہیں اور یہ امر تعجب خیز ہے کیونکہ فلسفی یا مفکر کو عموماً خشک مزاج سمجھا جاتا ہے لیکن ان کی تحریر میں فکر انگیزی کے ساتھ رنگینیٔ بیان بھی ہے۔ چنانچہ آل احمد سرور نے انھیں ''ادبِ لطیف'' کے لقب سے نوازا ہے

لکھتے ہیں :-

''سجاد کے ہاں فلسفہ اور ادبِ لطیف کا حیرت انگیز امتزاج ملتا ہے۔ اس بنا پر وہ ادب لطیف کے فلسفی کہے جاسکتے ہیں مگر اُن کی ''رعنائی خیال'' آتشِ سیال اور ارتعاش انگیز نہیں کہ حقائق کو اُلٹنے پلٹنے اور ان کی رنگینی سے لطف اُٹھانے سے پیدا ہوئی ہو۔ وہ اپنے اسٹائل کی وجہ سے اہم ہیں .... یہ بھی صرف انشاپرداز ہیں جنھیں کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں''۔

سجاد انصاری کا اسلوب اُن کے انشائیوں کی جان ہے۔ ان کی تحریروں میں ان کے دل و دماغ کی دھڑکن ملتی ہے۔ ان کی شخصیت کو ان کے فن سے جُدا نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اپنے محسوسات کو بے باکی سے پیش کرتے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی نے گیسوئے اردو کو سنوارا۔ اُن کے انشائیوں کی سب سے بڑی خوبی ان کے بظاہر معمولی عنوانات ہیں جن کو انہوں نے بڑی سلاست اور شُستگی کے ساتھ پیش کیا ہے جیسے ''اُلّو'' دست پناہ'' آغوش مچھر میں ایک شب، جھینگر کا جنازہ، وغیرہ۔ خواجہ حسن نظامی کے انشائیوں میں ان کی شخصیت اور فطرت جھلکتی ہے۔ دلّی کی ٹکسالی زبان کو باقی رکھنے والوں میں خواجہ حسن نظامی سرِ فہرست ہیں۔

فرحت اللہ بیگ کے مزاحیہ مضامین میں بعض ایسے بھی ہیں جو اپنی شگفتگی اور زبان کی شیرینی کی بنا پر انشائیہ کہلاتے ہیں جن میں اپنے ذاتی تجربات اور خیالات کو بے باک انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کا بے تکلف انداز ان کی تحریر کی خصوصیت ہے۔ پُٹنا ان کی اہم تحریر ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد اردو ادب کی ایک منفرد و ممتاز ہستی ہیں۔ چڑے چڑیا کی کہانی میں آزاد کا ہلکا پھلکا طرز اسلوب انشائیہ کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

انشائیہ نگاروں میں رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، کرشن چندر، کنہیالال کپور وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ پطرس کے قہقہوں میں تنقید اور ان کے تیکھے طنز میں دلکشی ہے۔ اُن میں بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ شاعروں اور مشاعروں کی کیفیت پر پطرس نے اپنا ایک مضمون 'کُتّے' تحریر کیا ہے جس میں فکر و

اسلوب کا ایک بہترین امتزاج نظر آتا ہے۔ انہوں نے بادی النظر میں ایک معمولی موضوع کو جس کی طرف کسی کا دھیان بھی نہیں جا سکتا اس قدر دلچسپ بنا دیا ہے کہ واقعی وہ گٹتے ہی نہیں بلکہ اشرف المخلوقات محسوس ہوتے ہیں۔ موضوع کے ساتھ پیرائیہ بیان بھی ایسا خوب صورت اور دلنشیں کہ پڑھنے میں لطف آ جائے۔

اردو انشائیہ نے ترقی کے منازل طے کیے ہیں۔ دورِ جدید کے انشائیہ نگاروں میں ڈاکٹر وزیر آغا۔ داؤد رہبر۔ مشکور حسین یاد، مشتاق احمد یوسفی، مشتاق قمر، انور سدید وغیرہ نے اس صنف کی نشو ونما میں اہم حصہ لیا۔

کالج کی سطح پر نثر کی تدریس کا مقصد معلومات فراہم کرنا ہی نہیں بلکہ ادب کے ذریعے طلبہ میں جمالیاتی اقدار کا احساس دلانا ہوتا ہے۔ انشائیہ نگار جس طرح کی باتیں چاہتا ہے کرتا جاتا ہے جس میں بے تکلفی اور بے ربطی ہوتی ہے۔ اس بے ربطی اور بے ترتیبی کے باوجود طلبہ کے ذہن پر ایک نئی کیفیت مرتب ہوتی ہے۔ انشائیہ کی تدریس کے دوران اسی کو اُجاگر کرنا اُستاد کے لئے ضروری ہے۔ انشائیہ کا اسلوب توجہ کا متقاضی ہوتا ہے۔

کتابیات

انشائیہ کی بنیاد	ڈاکٹر سلیم اختر
اردو نثر کا فنی اِرتقاء	ڈاکٹر فرمان فتحپوری
انشائیہ کے خدوخال	ڈاکٹر وزیر آغا
ملاوجہی کے انشائیے	ڈاکٹر جاوید وشسٹ
انشائیہ اردو ادب میں	ڈاکٹر انور سدید
انشائیہ اور انشائیے	ڈاکٹر سید محمد حسنین
ادبیات شناسی	ڈاکٹر محمد حسن
ادب کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر سلام سندیلوی

رشید علی

خطوط نگاری

خط کو آدھی ملاقات کہا گیا ہے۔ خط کے ذریعے انسان اپنے خیالات اور محسوسات کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ الگ الگ شہروں میں رہنے والے اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں تک خط ہی کے ذریعے اپنے احساسات ظاہر کرتے ہیں خط لکھنے والے انسان کو کسی خاص تربیت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ہر شخص کے خط لکھنے کا انداز الگ ہوتا ہے۔ طرز نگارش سے ہی انسان کی شخصیت اور سیرت کی پہچان بنتی ہے۔ خطوط دو طرح کے ہوتے ہیں۔ کاروباری خطوط اور نجی خط۔ کاروباری خطوط کے موضوعات معین ہوتے ہیں۔ جبکہ نجی خطوط کے معین نہیں ہوتے۔ اس کے علاوہ اگر مکتوب نگار اپنے سے چھوٹوں کو خط لکھتا ہے تو اس میں شفقت یا پند و نصائح کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن بزرگوں کو خط لکھتے وقت نیاز مندی اور عقیدت مندی کا اظہار ہوگا۔ دوستوں کے خطوط میں بے تکلفی، شوخی کا عنصر ہوتا ہے۔ خطوط مکتوب نگار کی شخصیت اور سیرت کے آئینہ دار ہوتے ہیں اکثر مشاہیر کی سوانح مرتب کرنے میں خطوط بہت مددگار ہوتے ہیں۔ کیوں کہ ان میں روزمرہ کے واقعات اور جزئیات شامل ہوتی ہیں۔ شخصیت کی تشکیل میں یہ دونوں پہلو بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے ادیبوں اور شاعروں کے نجی خطوط ہمارے لئے بہت اہم ہیں ان کے ذریعے ہم ان کی شخصیتوں کے ان پہلوؤں کو بھی اجاگر کر سکتے ہیں جن کا ذکر سوانح عمریوں، تاریخی کتابوں اور تذکروں میں نہیں ملتا۔ اردو میں خطوط نگاری کا سلسلہ بھی فارسی کے تتبع سے شروع ہوا۔

اردو میں جو اولین خطوط لکھے گئے اُن کا انداز بہت پر تکلف ہوتا تھا۔ عبارت مقفیٰ اور مسجع ہوتی تھی۔ عربی فارسی کے دقیق الفاظ، نفس مضمون سے زیادہ مکتوب نگار کی علمیت کا اظہار ہوتے تھے۔ ایسے خطوط صرف تفنن طبع کے طور پر یا منھ کا مزا بدلنے کے لئے لکھے جاتے تھے۔ اس زمانے میں اردو نثر لکھنے کا رواج بھی نہیں تھا۔ فارسی سرکاری زبان تھی ہر کاروبار اسی زبان میں ہوتا تھا۔ کبھی کبھار اردو نثر میں اگر لکھا بھی جاتا تھا تو اس میں بہت پر تصنع انداز تحریر ہوتا تھا۔ اس دور کی جتنی

تصنیفات ہیں ان سب میں یہی رنگ نمایاں ہے۔فسانہ عجائب، نوطرز مرصع یہاں تک کہ سرسید کی تصنیف آثار الصنادید، کی زبان بھی مقفٰی و مسجع ہے۔اردو طرز نگارش ہر قدم پر فارسی کی تقلید کر رہی تھی۔نجی خطوط میں بھی آداب والقاب کی بھرمار، پرتکلف انداز بیان، زبان مشکل، صنائع بدائع اور تشبیہوں اور استعارات کی بہتات یہ سب فارسی کے اثر کا نتیجہ ہیں۔اردو مکاتیب کے ابتدائی مجموعے انشا ''خرد افروز'' مکتوبات احمری ومحمدی، رقعات عنایت علی، سب میں اسی انداز کے خطوط ملتے ہیں۔ (مکاتیب اقبال از ڈاکٹر محمد امین اندرابی)

غلام احمد شہید، غالبؔ کے ہمعصر تھے ان کے خطوط کا بھی یہی انداز تھا ''تقدیر نے صبح کو اگر لباس سفید خوشی کا پہنایا تو شام کے واسطے جامۂ سیاہ ماتمی بنایا۔حاصل یہ کہ آپ کے والد ماجد نے عین عید کے دن انتقال فرمایا گویا اسی گردش لیل ونہار نے خزاں و بہار کا تماشا دکھایا اور اس غم نے جتنا رُلایا تھا آپ کی شادی نے اتنا ہی ہنسایا۔اس افسوس میں آسمان جو ماتمی لباس پہنے نظر آیا تو شفق کی سرخی نے وہی خوشی کا رنگ بھی دکھایا''۔

اس خط میں مکتوب الیہ کے والد کی وفات پر تعزیت کا اظہار ہے اور ان کی شادی پر اظہار مسرت بھی لیکن عبارت کے تصنع نے اس کے اثر کو بالکل ضائع کر دیا ہے۔مولانا حالیؔ نے اردو مکتوب نگاری کے آغاز کی تاریخ 1850ء بیان کی ہے جبکہ غالبؔ نے اردو میں خط لکھنے شروع کیے۔اس کے قبل غالب بھی فارسی ہی میں خطوط لکھتے تھے۔لیکن جب انھیں تاریخ تیموریہ لکھنے پر مامور کیا گیا تو وقت کی کمی نے اور بدلتے ہوئے زمانے کے تقاضوں نے جسے غالب کی عقل وذہانت نے بہت پہلے بھی بھانپ لیا تھا۔چنانچہ وہ اردو میں خط لکھنے لگے۔اور وہ بھی اس انداز کے خط لکھے کہ ان کی ایک انفرادی حیثیت اور پہچان بن گئی ہے۔سیدھے سادے الفاظ اس میں مزاح وظرافت کی ہلکی سی چاشنی، بے ساختگی اور حرف وصوت کا وہ آہنگ جو خلیل الرحمان اعظمی کے قول کے مطابق ''حواس کی بیداری اور لہو کی گردش سے وجود میں آتا ہے''۔ (عکس غالب)

خط لکھنے والے کے اصلی چہرے سے روشناس کراتے ہیں۔ہر فنکار چاہے وہ کتنا ہی مخلص

اور دیا نتدار ہی کیوں نہ ہو اس کی اصلی صورت ایک نقاب میں پوشیدہ رہتی ہے فن کے اعتبار سے وہ جو کچھ بھی لکھتا ہے اسے اس کا احساس رہتا ہے کہ یہ لوگوں کے سامنے پیش ہونے والا ہے اسی لئے وہ بہت ساری چیزوں پر پردہ ڈال دیتا ہے۔ خطوط کی نوعیت چونکہ نجی ہوتی ہے اسی لیے ان میں وہ اپنی سیرت پر کوئی پردہ نہیں ڈالتا اور وہ کھل کر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ دنیا کے بہت سارے ادیب اور شاعر اپنی تخلیقات کی روشنی میں ہی اعلیٰ تہذیبی اور اخلاقی اقدار کے حامل نظر آتے ہیں۔ جبکہ اپنی نجی زندگی میں وہ بہت ہی آلودگیوں میں گھرے ہوئے ہیں۔ ورڈز ورتھ، شیلی، بائرن، میراجی اور خود غالبؔ وغیرہ کی تخلیقات کی روشنی میں ان کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ ان کی اپنی ذاتی زندگی سے بہت مختلف ہے۔ ان کے خطوط سے ان کے دوسرے چہرے سامنے آتے ہیں۔ غالب نے مکتوب نگاری میں ایک انقلاب پیدا کیا۔ پہلے خطوط میں آداب و القاب اور دیگر تکلفات کا بہت استعمال ہوتا تھا، لیکن غالب نے ان کے استعمال کو بہت کم کر دیا اور بعض اوقات سرے سے اڑا ہی دیا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں۔ ''واہ کیا ہوش مندی ہے کہ قبلۂ ارباب ہوش کو خط لکھتا ہوں نہ القاب نہ آداب، نہ بندگی نہ تسلیم...... یہ تحریر کی کیا روش ہے پہلے القاب لکھ پھر بندگی عرض کر پھر ہاتھ جوڑ کر مزاج پوچھ پھر عنایت نامہ آنے کا شکر کر''۔ (عکس غالب مرتبہ پروفیسر آل احمد سرور ص 185)۔ نواب انورالدولہ شفق کے نام ایک خط میں لکھا ہے۔ ''پیرومرشد! یہ خط لکھنا نہیں ہے باتیں کرنی ہیں اور یہی سبب ہے کہ میں القاب و آداب نہیں لکھتا۔'' (1856)

خلیق انجم کا قول ہے کہ سوانح کا بہترین ماخذ خطوط ہوتے ہیں۔ غالب کے تعلق سے یہ بات سو فیصد صحیح ہے۔ غالب کی زندگی کے حالات بہت کم ملتے ہیں۔ ان کی جو سوانح مرتب ہوئی ہے وہ ان کے خطوط ہی پر مبنی ہے۔ غالب کے خطوط کی اہمیت اس وجہ سے بھی ہے کہ ان کا کلام سمجھنے میں ان سے بہت مدد ملتی ہے۔ غالب نے اکثر اپنے مشکل اشعار کی تشریح ان کے دوستوں اور شاگردوں کے استفسار پر خود ہی لکھی ہے۔ اسی طرح 1857 کے خونیں واقعہ کی بہت ساری تصویر غالب کے خطوط میں ملتی ہیں۔ 1862ء میں یعنی اس قیامت صغریٰ کے پانچ سال بعد

دہلی کی کیا حالت تھی اس کا حال یوں بیان کرتے ہیں ۔ علاءالدین علائی کو ایک خط میں یوں رقمطراز ہیں۔

''کل تمھارے خط میں دو بار یہ کلمہ مرقوم دیکھا کہ دلّی بڑا شہر ہے، ہر قسم کے آدمی وہاں بہت ہوں گے اے میری جان یہ وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم نے علم تحصیل کیا ہے وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے۔ وہ دلّی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں، وہ دلّی ہے نہیں جس میں اکاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کیمپ ہے۔ مسلمان اہل حرفہ یا حکام کے شاگرد پیشہ باقی سراسر ہنود، معزول بادشاہ کے ذکور جو بقیۃ السیف ہیں ۔ وہ پانچ پانچ روپیہ مہینہ پاتے ہیں۔ اناث میں سے جو پیرزن ہیں، وہ کٹنیاں اور کسبیاں، امرائے اسلام میں سے اموات گنو، حسن علی خاں بہت بڑے باپ کا بیٹا سو روپے روز کا پینشن دار، سو روپے مہینے کا روزینہ دار بن کر نامرادانہ مر گیا۔ میر نصر الدین باپ کی طرف سے پیرزادہ نانا نانی کی طرف سے امیرزادہ مظلوم مارا گیا۔ آغا سلطان، بخشی محمد علی خاں کا بیٹا جو خود بھی بخشی ہو چکا تھا بیمار پڑا نہ دوا نہ غذا، انجام کار مر گیا۔ تمھارے چچا کی سرکار سے تجہیز و تکفین ہوئی، احیا کو پوچھو ناظر حسین مرزا جس کا بڑا بھائی مقتولوں میں آیا، اس کے پاس ایک پیسہ نہیں ٹکے کی آمد نہیں، مکان گرچہ رہنے کو مل گیا ہے۔ مگر دیکھیے چھٹا رہے یا ضبط ہو جائے ، بڈھے صاحب ساری املاک بیچ کر نوش جان کر کے بہ یک بینی و دو گوش بھرت پور چلے گئے ۔ ضیاالدولہ کی پانسو روپے کرانے کی املاک واگذاشت ہو کر پھر قرق ہو گئی۔ تباہ خراب لاہور گیا وہاں پڑا ہوا ہے۔ دیکھیے کیا ہوتا ہے۔ قصہ کوتاہ قلعہ اور جھجھر اور بہادر گڑھ اور بلب گڑھ اور فرخ نگر کم و بیش تیس لاکھ روپے کی ریاستیں مٹ گئیں شہر کی امارتیں خاک میں مل گئیں ۔ ہنرمند آدمی یہاں کیوں پایا جاوے''۔

اس زمانے کے حالات اتنے موثر انداز میں اور کہیں نہیں ملتے غالب نے مختصر جملوں اور کم لفظوں میں ایسی تصویر کھینچ دی ہے کہ اس زمانے کی مظلومیت، بے بسی کا سارا عالم اور اجڑی

ہوئی دلی کی مکمل تصویر ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔

غالب نے اردو مکتوب نگاری میں ایک نئی روش کی بنیاد ڈالی ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو سب سے الگ اور منفرد تھا۔ مولانا حالی یادگار غالب میں ان کے خطوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''مرزا کی اردو خط و کتابت کا طرز حقیقۃً فی الواقع سب سے نرالا ہے۔ نہ مرزا سے پہلے کسی نے خط و کتابت میں یہ رنگ پیدا کیا اور نہ ان کے بعد کسی سے اس کی پوری پوری تقلید ہو سکی۔'' غالب کی خطوط نگاری دراصل اردو نثر کی تاریخ کا ایک اہم موڑ ہے۔ جدید اردو نثر کی ابتدا یہیں سے ہوتی ہے۔ غالب نے مراسلہ کو مکالمہ بنانے کا جو دعویٰ کیا ہے اس سے تو کوئی عہدہ برآ نہیں ہو سکا لیکن اردو نثر اس سے ضرور متاثر ہوئی۔ سلاست زبان اور رنگینی بیان غالب کے خطوط ہی کی خصوصیات ہیں۔ غالب کے خطوط اردو نثر کے باوا آدم نہ سہی لیکن اس راہ کے سنگ میل کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں۔

غالب کے علاوہ دیگر مشاہیر ادب کے خطوط بھی اپنی علمی' تاریخی' اور سوانحی اعتبار سے بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ اردو نثر کی ترقی میں مولانا شبلی اور حالؔی کا نام بے حد اہم ہے۔ آپ کی نثری خدمات نے اردو نثر کو موقر بنایا۔ تاریخ تنقید، مضمون نگاری اور سوانح کے تعلق سے اردو میں تصانیف لکھی گئیں اور اردو نثر کا تہی دست دامن کافی وسیع اور وقیع بن گیا۔ مولانا حالؔی نہایت ہی مخلص انسان تھے۔ اصلاح معاشرہ ان کا مقصد حیات تھا انتہائی سادہ زندگی بسر کرتے تھے۔ آپ کی تحریر بھی آپ کی زندگی کی طرح بالکل سادہ ہے۔ آپ کے خطوط بھی اسی خصوصیت کے حامل ہیں۔ ایک دوست کی بیوی کے انتقال پر یوں تعزیت ادا کی ہے۔ ''اگر چہ یہ موقع نصیحت و پند کرنے کا نہیں مگر اس مقام پر خاموش نہیں رہ سکتا۔ خدا کے تمام کام حکمت اور مصلحت سے بھرے ہوتے ہیں۔ بہت سی باتوں کو ہم مکروہ جانتے ہیں مگر وہ ہمارے حق میں اکسیر کا حکم رکھتی ہیں۔ اتفاقات تقدیری سے جو آپ کو یہ آزادی حاصل ہوگئی ہے، اس کی کچھ قدر کرنی چاہیے اور اس سے کچھ کام لینا چاہیئے۔''

اپنے صاحبزادے کوایک خط میں لکھتے ہیں "اب تم خاص کر میرے لئے جوتا بنوانے کی فکر نہ کرنا کیونکہ ہر ایک جوتا پاؤں پر غالب آجاتا ہے۔ پاؤں جوتے پر غالب نہیں آتا"۔ایک خط میں بڑھاپے کا ذکر اس طرح :

"اگر چہ کوئی مہلک ... ر س سردست لاحق نہیں ہے لیکن 76-75 برس کا آدمی چراغ سحری سے بھی زیادہ ناپائیدار ہوتا ہے۔ خدا کرے آپ مع الخیر حسب وعدہ محرم کی تعطیل میں یہاں آجائیں اور اپنی ملاقات سے محظوظ فرمائیں۔ میں اپنی طرف سے تو اس وقت زندہ رہنے کے لئے بہت کوشش کروں گا۔" (مکاتیب حالی)

مولانا حالی کے خطوط کی تحریر بے حد سادہ سلیس اور مختصر ہوتی ہے۔ بس اتنے ہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو نفس مضمون کو ادا کرنے کے لئے ضروری ہوتے ہیں۔ زبان سنوارنے بنانے کی کوئی کوشش نہیں کرتے۔ حالی کا یہ اسلوب بعد کے لکھنے والوں کے لیے مشعل راہ بن گیا۔

مولانا شبلی :- شبلی اردو کے نامور مورخ ہیں الغزالی، المامون، الفاروق ان کی معرکتہ الآرا کتابیں ہیں۔ آپ کی زبان نہایت شگفتہ اور دلچسپ ہے، خطوط میں آپ نے غالب کی پیروی کی کوشش کی ہے۔ غالب نے مراسلہ کو مکالمہ بنادیا تھا آپ نے بھی یہی کوشش کی ہے۔ کچھ حد تک تو کامیاب بھی رہے لیکن وہ ڈرامائی کیفیت نہیں پیدا کر سکے جو غالب کے خطوط میں نظر آتی ہے۔ شبلی نے عطیہ فیضی کو جو خطوط لکھے ہیں ان کے متعلق عبدالحق صاحب کی رائے ہے "یہ خطوط سدا بہار ہیں اس لئے کہ یہ تکلف اور بناوٹ سے بری ہیں یہ دلی جذبات اور خیالات کے نقوش ہیں جو بے ساختہ قلم سے ٹپک پڑے ہیں۔ بے ریائی اور خلوص کی سچی تصویریں ہیں جن کے ادا کرنے میں ادبی تکلفات اور انشاپردازی کے داؤ پیچوں سے مطلق کام نہیں لیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔" (خطوط شبلی۔ مقدمہ)

زہرا فیضی اور عطیہ فیضی کو لکھے گئے خطوط نہ صرف دلکش اور رنگین زبان کے مرقعے ہیں

بلکہ شبلی کی شخصیت کے ایک الگ ہی پہلو کے آئینہ دار ہیں۔عطیہ فیضی میں شبلی کو ایک آئیڈیل نظر آیا اور وہ اس کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔خورشید الاسلام کی رائے ہے ''عطیہ فیضی سے شبلی کو نہایت محبت تھی، اس میں شک وشبہ کی کوئی گنجایش نہیں۔ یہ محبت لاکھ ضبط کے باوجود بھی ان کے خطوط کے ایک ایک لفظ سے چھلکی پڑتی ہے۔ان میں جذبات کی شفاف موجیں الفاظ سے بوس وکنار میں مصروف نظر آتی ہیں۔(تنقیدیں) عطیہ فیضی کو لکھے گئے ایک خط کا اقتباس ملاحظہ ہو'' قرۃ العین، تمھارا خط جو مدت کے بعد ملا تو بے ساختہ میں نے آنکھوں سے لگالیا اور دیر تک پڑھتا رہا۔افسوس کہ دیر تک ملنے کی امید نہیں۔بمبئی یا جزیرہ دو قدم پر تھے۔زہرا نے تھوڑی رد وکد کے بعد منظور کرلیا کہ پھر کبھی لکھنؤ آئیں۔لیکن تم اتنی غریب نوازی کیوں کروگی''۔

ان خطوط میں شبلی ایک ایسے عاشق نظر آتے ہیں جو اپنے محبوب پر دین ودنیا لٹانے پر آمادہ رہتا ہے۔اور خطوں میں اپنے جذبات کو بڑے ہی والہانہ انداز میں بیان کیا ہے۔عبداللطیف اعظمی ان خطوط کے بارے میں یوں لکھتے ہیں۔'' نہ صرف مولانا کے خطوط میں بلکہ اردو زبان کے بہترین خطوط وہ ہیں جو عطیہ بیگم اور زہرہ بیگم کے نام لکھے گئے ہیں۔''

(شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں)

مہدی افادی:- مہدی افادی کی تحریریں بڑی ہی رنگین اور دلکش ہوتی ہیں۔ یہ ادب لطیف کے بہترین نمونے ہیں۔مہدی حسن ظاہری اور معنوی کے پرستار تھے ان کی کوئی مستقل تصنیف نہیں ملتی۔لیکن ان کے مختلف مضامین ان کے جمالیاتی احساسات کے آئینہ دار ہیں۔

ان کے خطوط بھی ان کی رنگینی طبع کے غماز ہیں۔انھیں مولویت اور زہد خشک سے بڑی چڑ تھی یہ ستم ظریفی ہے کہ ان کے اکثر خطوط علماء اور زاہدوں ہی کے نام ہیں۔عبدالماجد دریا آبادی حیدر آباد کی ملازمت سے کنارہ کش ہو کر لکھنؤ آئے تو انھیں لکھا۔'' آپ لکھتے ہیں وقت اپنا ہے، قلم اپنا ہے، دماغ اپنا ہے۔ایک صاحبہ فرماتی ہیں، صاف کیوں نہیں کہتے کہ بیگم اپنی ہیں۔ یہ نکتہ رہ گیا تھا، کمی پوری کیے دیتا ہوں'' آل احمد سرور مکاتیب مہدی کے متعلق کہتے ہیں'' طرز بیان کی شوخی

مہدی کو زندہ رکھنے میں معاون ہوگی ممکن ہے کہ ادبیات میں جو نقطہ نظر مہدی تھا وہ نہ رہے، اسے رہنا بھی نہیں چاہیئے اس لئے کہ ادب میں قوت بڑھنے اور پھیلنے سے آتی ہے لیکن قرین قیاس یہ ہے کہ یہ مکاتیب پھر بھی دلچسپی سے پڑھے جائیں گے۔"

ابوالکلام آزاد:۔ مولانا آزاد اردو میں صحافت کی وجہ سے مشہور ہیں آپ کے رسائل الہلال اور البلاغ مسلمانان ہند کی معاشرتی اور سیاسی زندگی کے ترجمان ہیں اور ان کی بیداری کا بہت بڑا ذریعہ بھی ہیں۔ آپ کی زبان خطیبانہ اور عالمانہ ہے۔ ان کے مکاتیب کے چار مجموعے شائع ہو چکے ہیں، کاروان خیال، نقش آزاد، مکاتیب ابوالکلام اور غبار خاطر، ان میں غبار خاطر بہت مشہور ہے۔ غبار خاطر میں جو خطوط ہیں وہ مولانا حبیب الرحمان خاں شیروانی کے نام لکھے گئے انھوں نے جو اپنی اسیری کے دوران جیل میں لکھے تھے۔ یہ خط قلعہ احمد نگر کی جیل سے باہر تو نہ جا سکے لیکن آج ان کی ادبی حیثیت بہت بلند ہے، مولانا آزاد کے خطوط سے ان کی زندگی کے مختلف پہلوؤں اور اعتقادو افکار پر روشنی پڑتی ہے چائے نوشی کے تعلق سے ان کے ارشادات بہت دلچسپ ہیں "میں چائے کے پہلے گھونٹ کے ساتھ متصلاً ایک سگریٹ بھی سلگا لیتا ہوں پھر اس ترکیب خاص کا نقش عمل یوں جاتا ہوں کہ تھوڑے وقفہ کے بعد چائے کا ایک گھونٹ لوں گا اور متصلاً ایک سگریٹ بھی سلگا لیا کرتا ہوں۔ اس طرح اس سلسلہ عمل کی ہر کڑی چائے کے ایک گھونٹ اور سگریٹ کے ایک کش کے باہمی امتزاج سے بتدریج ڈھلتی جاتی ہے۔"

مکاتیب یوں تو نجی قسم کے ہوتے ہیں لیکن ادب میں ان کی بڑی اہمیت ہو جاتی ہے۔ کسی ادیب اور فنکار کی شخصیت کو پوری طرح سے جاننے کے لئے ان کی مدد ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اقبال، رشید احمد صدیقی، عبدالماجد دریا آبادی اور دیگر مشاہیر کے خطوط اردو ادب کا عظیم سرمایہ ہیں۔

تدریس مکتوب نگاری

مکاتیب کی درس و تدریس میں مدرس کو اس بات کا خیال رکھنا ہے کہ پہلے تو مکتوب نگاری

کی اہمیت واضح کرے پھر مکتوب نگار جس کا مکتوب پڑھانا ہے۔اس کا مکمل تعارف کرائے اس کی شخصیت اور فن کے متعلق مکمل معلومات فراہم کرائے اور طلبہ کو یہ سمجھائے کہ اس کے مکاتیب اس کی شخصیت کی کس طرح وضاحت کرتے ہیں۔ یا اس زمانہ کے کسی خاص واقعہ پر روشنی ڈالتے ہیں۔مثلاً غالب کا اگر وہ خط پڑھانا ہے جو انھوں نے ہرگوپال تفتہ کو لکھا ہے تو پہلے غالب کے متعلق ساری تفصیلات طلبہ کو بتائی جائیں۔ان کی شخصیت کے خدوخال بیان کیے جائیں اور ان کی عادات واطوار پر روشنی ڈالی جائے۔ان کی شاعری پر تبصرہ کیا جائے پھر عام طور سے خطوط نگاری کی اہمیت اور خصوصیات بتائی جائیں۔غالب کی خطوط نویسی کی خصوصیات بتاتے ہوئے یہ بتایا جاسکتا ہے کہ غالب نے بہت سلیس زبان خطوط میں استعمال کی لیکن اپنے اسلوب کی ندرت کی وجہ سے جدید اردو نثر کے موجد کہے جاتے ہیں۔

غالب نے 1857 کے حالات اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے لہذا اپنے مخصوص انداز میں انھوں نے اس زمانہ کی دلی کے حالات بیان کیے ہیں۔ہرگوپال تفتہ کو ایک خط لکھتے ہیں'' واللہ ڈھونڈنے کو مسلمان اس شہر میں نہیں ملتا۔کیا امیر کیا غریب کیا اہل حرفہ اگر کچھ ہیں تو باہر کے ہیں۔ ہنوز البتہ کچھ کچھ آباد ہو گئے ہیں۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ انگریزوں نے کس طرح مسلمانوں کو چن چن کر نشانہ بنایا اور جو کوئی بھی قلعہ سے یا شاہی خاندان سے تعلق رکھتا تھا اسے اپنے ظلم کا نشانہ بنایا۔پھر کہتے ہیں'' ملازمان قلعہ شدّت سے باز پرس اور داروگیر میں مبتلا ہیں''۔ غالب خود انگریزوں کے عتاب سے کیوں کر بچے جبکہ وہ قلعہ سے تعلق رکھتے تھے اس کے متعلق کہتے ہیں۔ '' اس فتنہ وآشوب میں کسی مصلحت میں میں نے دخل نہیں دیا۔صرف اشعار کی خدمت بجالاتا رہا اور اپنی بے گناہی پر شہر سے نکل نہیں گیا۔میرا شہر میں ہونا حکام کو معلوم ہے چونکہ میری طرف بادشاہی دفتر میں سے یا مخبروں کے بیان سے کوئی بات نہیں پائی گئی۔لہذا طلبی نہیں ہوں۔ ورنہ جہاں بڑے بڑے جاگیردار بلائے ہوئے یا پکڑے ہوئے آئے ہیں۔میری کیا حقیقت تھی۔''

اس زمانہ میں ہر طرف پکڑ دھکڑ ہورہی تھی۔ چن چن کر لوگوں کو پھانسی چڑھایا جارہا تھا۔ لوگ شہر چھوڑ کر بھاگ رہے تھے۔ اس کے متعلق غالب کہتے ہیں" مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے جو رہ گئے وہ نکالے گئے ۔ جاگیردار پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے ۔ مفصل حالات لکھتے ڈرتا ہوں"۔

اس خط کی تدریس کے دوران استاد کو چاہیے کہ کلاس میں پورا خط پڑھوائے اور ان جملوں کی نشاندہی کرائے جن سے اس زمانے کے حالات پر روشنی پڑتی ہو۔ اور اظہار و بیان کے ان پہلوؤں کی طرف سب کو متوجہ کرائے جن سے غالب کے طرز بیان کی ندرت کی جانب اشارے ملتے ہوں۔

ضمیمہ

ڈاکٹر محمد انورالدین

اردو ادب میں تحریکات ورجحانات

تحریک کے لغوی معنی حرکت دینے اور ہلانے کے ہیں۔ حرکت، سکون کی نقیض اور تبدیلی کی متقاضی ہوتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر تحریک وہ عمل ہے جس کے ذریعے جمود کی کیفیت ختم ہوتی ہے۔ اردو ادب پر ہر دور میں کسی نہ کسی تحریک کا پرتو صاف نظر آتا ہے یہ تحریکیں ادب کی کسی خاص جہت کی نشاندہی کرتی ہیں۔

ادبی تحریک ہم عصر سیاسی، سماجی اور ادبی صورت حال کی پیدا کردہ ہوتی ہے وہ عموماً موجود ادب اور اس کی روایات میں کسی قسم کی تبدیلی لانے کی خواہاں اور کوشاں ہوتی ہے۔ سیاسی اور سماجی تحریکات کے مقابلے میں ادبی تحریک میں شور اور شورش نہیں ہوتی لیکن اس کا ایک واضح مقصد ہوتا ہے جسے حاصل کرنے کے لئے ہم خیال افراد مل جل کر شعوری طور پر کوشش کرتے ہیں عام طور پر تحریک کو چلانے والا کوئی مرکزی ادارہ یا انجمن یا بااثر افراد تحریک کے روح رواں ہوتے ہیں۔[1]

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ تحریک چلانے کے لئے یہ لازمی نہیں کہ کوئی باضابطہ لائحہ عمل ترتیب دیا جائے یا کوئی مینی فیسٹو مرتب کیا جائے یا کوئی انجمن یا ادارہ یا بااثر افراد مل کر ہی اسے شروع کریں بلکہ بعض صورتوں میں ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی رجحان اتنا غالب آجاتا ہے کہ وہ خود بخود تحریک کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اسے کسی لائحہ عمل یا مینی فیسٹو کی ضرورت نہیں ہوتی۔

گفتگو کے اس مرحلے پر ہم تحریک سے ملتی جلتی ایک اور چیز کا تعارف ضروری سمجھتے ہیں۔ جسے رجحان کہا جاتا ہے تحریک کی طرح رجحان میں بھی تغیر کا تقاضہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ لیکن رجحان اور تحریک میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ تحریک باقاعدہ، منظم اور اجتماعی سعی وجہد کا نام ہے جب

1. گیان چند ڈاکٹر تحقیق کا فن لکھنؤ 1990 صفحہ 420-419

کہ رجحان غیر اجتماعی بیشتر انفرادی سطح پر غیر منظم انداز میں محدود حلقے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔تحریک وسیع طبقے کے ساتھ واضح سمت عمل بھی رکھتی ہے جب کہ رجحان بے سمت ہوتا ہے۔ تحریک واضح خدوخال اور واضح نصب العین کی حامل ہوتی ہے ۔ رجحان بیشتر بے نام اور لاصوری ہوتا ہے۔تحریک ایک دریا کی طرح ظاہر ہوتی ہے جب کہ رجحان زیریں لہروں کی طرح کام کرتا ہے۔

اردو ادب جہاں بعض تحریکوں سے دوچار ہوا وہیں اس میں وقتاً فوقتاً بعض رجحانات رونما ہوتے رہے جیسے مذہبی رجحان ، جس کے زیر اثر اردو میں بالخصوص قدیم اردو میں مذہبی اور فقہی مسائل کے بارے میں فقہ عبدی اور احکام الصلوۃ جیسے رسائل لکھے گئے ۔ قدیم ادب میں مذہبی رجحان کے دوش بدوش تصوف کا بھی رجحان کارفرما رہا۔جس کے تحت تصوف وسلوک کے اسرار و رموز پر مبنی منظوم اور نثری رسائل لکھے گئے جیسے مغز مرغوب ، چہار شہادت ، ارشاد نامہ وغیرہ۔ اسی طرح مبتدیوں کی تعلیم کا بھی ایک رجحان تھا جس کے تحت چار کرسی ، نصاب صبیان اور خالق باری طرز کے رسائل تصنیف کیے گئے ۔ اخلاق وحکمت اور عقل و دانش کی تربیت کا بھی ایک رجحان تھا۔جس کے زیر اثر حکمت واخلاق کے اعلیٰ اصولوں کی تعلیم دی گئی تھی۔انوار سہیلی (دکنی) اور بہار دانش قسم کے رسائل اس کی مثال ہیں۔اسی طرح حالیہ دور میں قوم پرستی اور ملت پرستی وغیرہ کے رجحانات اردو شاعری پر اثر انداز نظر آتے ہیں۔

اردو کی ادبی تاریخ کا کوئی دور تحریکات اور رجحانات سے خالی نہیں رہا۔ ہر زمانے میں ہمارے ادیب اور شاعر کسی نہ کسی تحریک سے وابستہ یا کسی نہ کسی رجحان کے علمبردار رہے لیکن پیش نظر مقالے میں صرف اہم تحریکوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس سلسلے میں زمانی اعتبار سے ایہام گوئی ایک اہم رجحان رہا ہے۔

ولؔی کے زیر اثر جب دہلی میں اردو زبان کو تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنایا گیا تو ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا۔ایہام یعنی ذو معنی الفاظ کے فن کارانہ اظہار کے ذریعے خلاقی اور قادر الکلامی کا مظاہرہ

فارسی شعراء کے کمالِ سخن کی ہم سری کا یہ ایک قرینہ تھا۔

ایہام گوئی کو خان آرزو اور ان کے شاگردوں نے پروان چڑھایا۔ ویسے ولؔی کے ہاں بھی اس رنگ کے اشعار پائے جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں اس صنعت کے استعمال میں اعتدال اور فطری بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ جب کہ مابعد شعرا نے ایہام کو برتنے میں شدت اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا۔ بالآخر یہ لے اس قدر بڑھی کہ شعریت بالائے طاق ہوگئی۔ اور ایہام کو مقصود بالذات کا درجہ دے دیا گیا۔ دکن میں ولی کے شاگردوں اور ولی کے بعد کے شعراء مثلاً سراج، داؤد، عزلت اور عاجز وغیرہ نے ایہام پر خاص توجہ دی۔ اسی طرح شمالی ہند میں خان آرزو کے تلامذہ میں آبرو، مضمون اور یک رنگ نے ایہام گوئی کو اپنا مدار کمال قرار دیا۔ چنانچہ مضموؔن نے ایہام میں غلو کو اپنی شاعری کی مقبولیت کی اصل الاساس قرار دیا ہے۔

ہوا ہے جگ میں مضموں شہرہ اپنا

طرح ایہام کی جب سیں نکالی

ایہام گوئی کے فروغ میں اس عہد کے سیاسی اور سماجی حالات بھی کارفرما رہے۔ مغل حکمرانوں کا زوال بیرونی فتنوں مثلاً نادر شاہ کا حملہ اور خوں ریزی، مرہٹوں کی تاخت اور لوٹ مار وغیرہ ان تمام عوامل کے زیر اثر تہذیب کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ خوف کے ماحول اور درباری سازشوں کی وجہ سے راستی، راست گفتاری، دوٹوک گفتگو، بے لاگ اور کھری گفتگو مخدوش ہوگئی تھی۔ حرف برہنہ اور راست اظہار سے لوگ خوف کھانے لگے اس کے نتیجے میں ذومعنی گفتگو اور ذو معنی الفاظ کا چلن عام ہوگیا۔ ادب کی سماجی وابستگی کی راہ سے اس کا اثر شاعری پر بھی پڑا اور ایہام گوئی کی روایت کو تقویت حاصل ہوئی۔ ایہام گوئی کی تحریک کو بامِ عروج تک پہنچانے میں مضمون، آبرو، شاکر ناجی اور یک رنگ کا بڑا حصہ رہا ہے۔ لیکن یہ چاروں فنی اعتبار سے قدرِ اول کے شاعر نہیں تھے۔ یہ سب ولؔی اور شاہ حاتم کے درمیانی عہد سے تعلق رکھتے تھے لیکن ان میں سے کوئی ولی اور شاہ حاتم کی شاعرانہ عظمت کو نہیں پہونچتا۔ صف اول کے شعراء کی کمی کی وجہ یہ تھی کہ

ایہام گوئی کی تحریک کو تسلسل نہیں مل سکا۔ اور وہ بہت جلد زوال یاب ہوگئی۔ اور اسی کے ساتھ اس کے خلاف ردِ عمل بھی شروع ہو گیا۔

ردِ عمل ایہام کی تحریک کے علمبردار مرزا مظہر جان جاناں تھے۔ ان کے علاوہ یقین شاہ حاتم اور سودا نے بھی ایہام کے خلاف اپنے ردِ عمل کا اظہار کیا۔ شاہ حاتم ابتداء میں خود بھی ایہام سے متاثر اور اس پر عمل پیرا تھے۔ لیکن بعد میں انھوں نے اسے ترک کر دیا۔

ذیل میں ایہام پر مبنی بعض اشعار بہ طور نمونہ درج کیے جاتے ہیں۔

کرے ہے دار کو کامل بھی سرتاج
ہو امنصور سے نکتہ یہ حل آج (حلاج)

اگر پاؤں تو مضموں کو رکھوں باندھ (پانا۔ پاؤں عضو جسم)
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہاتھ

ہے شباب و کباب و فصل بہار
کوئی اس وقت میں پیا لادو (پیالا۔ پیا)

علی گڑھ تحریک:

علی گڑھ تحریک ایک اصلاحی تحریک تھی جس نے ادب اور زندگی کے متعدد شعبوں پر اپنے دیرپا اور دور رس اثرات چھوڑے۔ بقول احتشام حسین :

''مسلمانوں میں جدید تعلیم، انگریزوں سے وفاداری، ادب برائے زندگی، عام فہم اردو زبان، معاشرت میں تبدیلی، مذہب اور عقل کی مطابقت، تقلید سے نجات، اصلاح رسوم کا نام علی گڑھ تحریک ہے۔ یہ تعلیمی، ادبی اور کلچرل تحریک تھی جس کا مقصد اعلیٰ تعلیم کا حصول اور اقتصادی پسماندگی کو دور کرنا تھا۔

اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا آفتاب گہنانے لگا تھا جو بالآخر 1857ء کی پہلی جنگ آزادی کے بعد ہمیشہ کے لئے غروب ہوگیا۔ اس بغاوت میں جہاد کے جذبے سے

مسلمانوں کے سرگرم حصہ لینے کی وجہ سے نیز صلیبی جنگوں کے تلخ پس منظر میں انگریز ہندوستانی مسلمانوں کے سخت دشمن بن گئے تھے۔غدر کے بعد دہلی اور شمالی ہند کے دیگر بڑے شہروں میں مسلمان امراء و شرفا بالخصوص اور مسلم عوام بالعموم انگریزوں کی سفاکی اور بربریت کی حد تک پہنچی ہوئی نفرت کا شکار ہو گئے۔انگریز مسلمانوں کو ہندوستان میں اپنا حریف سمجھتے تھے۔

اس تحریک کے مقاصد کے حصول کے لئے سر سید نے متعدد وسائل استعمال کیے جیسے اسکول، کالج، انجمنیں اور اداروں کا قیام اخبارات اور رسائل کا اجرا اور اپنے ہم خیال ذہین اور دانشور افراد کے ایک طاقت ور حلقے کی تشکیل اور مختلف موضوعات پر کتابوں کی تصنیف و تالیف۔

علی گڑھ تحریک کے ابتدائی نقوش 1857ء کے بعد ابھرنے شروع ہوئے جب سر سید نے تاریخ سرکشی بجنور اور اسباب بغاوت ہند جیسی کتابیں لکھیں۔اس تحریک کا دوسرا اہم قدم غازی پور میں مدرسے کا قیام تھا۔لیکن حقیقی معنی میں علی گڑھ تحریک کا آغاز سائنٹفک سوسائٹی غازی پور کی تاسیس سے ہوا جسے بعد میں غازی پور سے علی گڑھ منتقل کر دیا گیا۔اس سوسائٹی نے مختلف علوم و فنون کی کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیں۔قدامت پرستی دور کرنے اور ابنائے وطن میں سیاسی، تہذیبی، اور ادبی شعور بیدار کرنے کے لئے علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا اجراء عمل میں لایا گیا۔اس ضمن میں دوسرا اہم کارنامہ رسالہ تہذیب الاخلاق کا اجرا ہے۔سر سید نے 1869ء میں لندن کا سفر کیا تھا۔ جہاں ٹیٹلر۔اسپکٹیٹر اور گارجین جیسے صفِ اول کے رسائل ان کی نظر سے گذرے۔ ہندوستان آنے کے بعد انھوں نے ان کی طرز پر رسالہ تہذیب الاخلاق کا اجراء 24 دسمبر 1870ء کو کیا۔جو سر سید کے مقاصد کا ترجمان اور ان کی آرزوؤں کا نقیب تھا۔تہذیب الاخلاق نے علی گڑھ تحریک کی تبلیغ اور مقاصد کی تکمیل میں اعلیٰ خدمات سرانجام دیں۔ اس نے ذہنی انقلاب کی راہ ہموار کی اور ساتھ ہی اردو ادب میں ایک نئی روح پھونک دی۔

علی گڑھ تحریک کا دوسرا بڑا کارنامہ ''مدرسۃ العلوم مسلمانان ہند'' کا قیام ہے جو محمڈن اینگلو اورینٹل کالج اور آج علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی شکل میں موجود ہے۔وسیع تناظر میں علی گڑھ تحریک

کے تین نمایاں ابعاد تھے۔

1۔سیاسی پہلو:۔ مسلمانوں کی تہذیبی بقا۔سیاسی ترقی۔معاشرتی سربلندی

2۔مذہبی پہلو:۔ نئے علوم کی روشنی میں دین کی صحیح تشریح وتعبیر نیز اوہام پرستی کا خاتمہ ..

3۔ادبی ولسانی پہلو:۔اردوزبان کا فروغ اورادب کو ہمہ گیر اصلاح کا وسیلہ بنانا۔

علی گڑھ تحریک اپنے اثرات ونتائج کے اعتبار سے ہندوستان کی اہم ترین تحریکوں میں شمار کی جاتی ہے۔اس تحریک کے بانی وسرخیل سرسید احمد خاں تھے۔لیکن تحریک میں ان کی شخصیت ایک آفتاب کی طرح تھی۔ جس کے گرد نظام شمسی کی طرح مختلف سیارے متحرک تھے۔جن میں مولانا حالؔی ،شبلی ،مولوی ذکاءُ اللہ۔ڈپٹی نذیر احمد، محسن الملک ، چراغ الملک اور وقار الملک جیسی ہستیوں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔اس سلسلے میں حقیقت یہ ہے کہ علی گڑھ تحریک کا کام نسل درنسل چلتا رہا۔سرسید کے بعد اس مشن اوراس فکری واصلاحی تحریک کو نئی نسل کے دانشوروں نے جاری رکھا۔

علی گڑھ تحریک کے اردوشعروادب پراثرات

علی گڑھ تحریک ایک فعال تحریک تھی۔اس کا ادبی رویہ سب سے موثر تھا اس نے ادب اور ادیب دونوں کو متاثر کیا۔بقول شبلی نعمانی۔

''سرسید کے جس قدر کارنامے ہیں اگرچہ ریفارمیشن اور اصلاح کی حیثیت ہرجگہ نظر آتی ہے لیکن جو چیزیں خصوصیت سے ان کی اصلاح کی بدولت ذرہ سے آفتاب بن گئیں،ان میں ایک اردو لٹریچر بھی ہے۔ملک میں آج بڑے بڑے انشاپرداز موجود ہیں جو اپنے اپنے مخصوص دائرہ مضمون کے حکمران ہیں۔لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سرسید کے باراحسان سے گردن اٹھا سکتا ہو۔بعض بالکل ان کے دامنِ تربیت میں پلے ہیں بعضوں نے دور سے فیض اٹھایا ہے بعضوں نے مدعیانہ اپنا الگ راستہ نکالا تاہم سرسید کی فیض پذیری سے بالکل آزاد کیوں کررہ سکتے تھے''۔

سرسید کے رفقا میں سے حالی نے نئی شاعری کی بنیاد رکھی ،نذیر احمد نے ناول نگاری کی ابتدا کی ،شبلی نے تاریخ نگاری، محسن الملک اور ذکاء اللہ نے صحیفہ نگاری کو عروج بخشا ،شرر نے تاریخ

کو ناول کا پیکر عطا کیا۔ اور خود سر سید نے مقفیٰ اور مسجع عبارت سے کنارہ کشی اختیار کر کے اردو کو عقلی علوم کی زبان بنا دیا۔ 1

علی گڑھ تحریک سے قبل اردو کا بیش تر تخلیقی سرمایہ شاعری پر مبنی تھا علی گڑھ تحریک نے نثر کی مختلف اصناف کو فروغ دیا۔

نظم نگاری کی تحریک:۔

اردو ادب کی تاریخ میں نظم نگاری کی تحریک بھی اہمیت کی حامل ہے ''انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب'' کے مشاعروں کی وجہ سے ہی اردو شاعری میں جدید نظم نگاری کا آغاز ہوا۔ اس انجمن کے صدر ڈاکٹر جی۔ ڈبلو (G.W. LEITZ)۔ لائٹز تھے۔ جو لاہور گورنمنٹ کالج کے پرنسپل تھے انھیں علوم مشرقی کی بقا سے خاص تعلق خاطر تھا۔

آزاد کی کوشش اور تائید کے نتیجے میں جدید طرز کے مشاعروں کا انعقاد عمل میں آیا۔ جس میں مصرع طرح کے بجائے عنوانات تجویز کیے جاتے۔ اور شعراء کو جدید نظم نگاری کی جانب راغب کرنے کے لئے انعامات بھی دیے جاتے۔

چنانچہ سب سے پہلے مولانا محمد حسین آزاد نے انجمن کے جلسے میں نظم کے امکانات تلاش کرنے اور انھیں موثر طور پر آزمانے کے لئے تحریک پیدا کی اور اختتام پر اپنی مشہور نظم ''مثنوی شب قدر'' پڑھ کر سنائی۔ مقصود یہ ظاہر کرنا تھا کہ شاعر اگر سلیقہ رکھتا ہے تو ہجر و وصال، عشق و عاشق، شراب و ساقی، بہار و خزاں اور خوشامد و اہانت کے علاوہ مناظرِ فطرت کو بھی شاعری کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔

''انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب'' کے جلسوں میں مضامین پڑھے جاتے جن پر بحث کی عام اجازت تھی۔ انجمن کے جلسوں میں محمد حسین آزاد کے مضامین کو زیادہ پسند کیا گیا اس لیے انھیں انجمن کا لکچرار مقرر کیا گیا۔ 30 مئی 1874ء کو انجمن کے تحت ماہانہ مشاعروں کا آغاز

---

1 شیخ محمد اکرام، موج کوثر، لاہور 1964 صفحہ 140

ہوا۔ ان مشاعروں میں مختلف موضوعات پر نظمیں پڑھی جاتی تھیں اور موضوع کا اعلان قبل از قبل کر دیا جاتا تھا تا کہ شعراء کو ان پر فکرِ سخن کا موقع مل سکے۔ 1874ء اور 1875ء کے دوران انجمن کے تحت جن موضوعات پر مشاعرے منعقد ہوئے ان میں درج ذیل عنوانات قابلِ ذکر ہیں۔

برسات۔ امید۔ حُب وطن۔ امن۔ انصاف۔ مروت۔ قناعت۔ تہذیب۔ اخلاق وغیرہ۔

انجمن کا قیام اگرچہ حکومت کی ایماء پر ہوا تھا لیکن اس کے روحِ رواں مولانا محمد حسین آزاد تھے جنھوں نے اس کی ادبی جہت متعین کی۔ اردو زبان کی تاریخ میں یہ اپنی نوعیت کی ایک منفرد کوشش تھی جس میں شاعری کو مبالغہ، تصنع، لفاظی سے پاک کرنے کی کوشش کی گئی۔

''انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب'' کے یہ مشاعرے ''انجمن پنجاب'' کے مشاعروں کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔

انجمن کے مشاعرے کے دوسرے اہم شاعر مولانا الطاف حسین حآلی تھے انھوں نے خاص اس مشاعرے کے لئے چار مثنویاں۔ برسات۔ امید۔ رحم وانصاف اور حُب وطن کے نام سے لکھیں۔

ان مشاعروں میں آزآد اور حآلی کے علاوہ مختلف شعرا حصہ لیا کرتے تھے اردو زبان میں موضوعی نظم لکھنے کی روایت، قدیم ادب میں موجود تھی لیکن اس روایت کو تسلسل، فروغ اور توسیع نہیں مل پائی تھی۔ اردو کے اولین صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کے دیوان میں بے شمار موضوعاتی نظمیں ملتی ہیں۔ محمد قلی کے بعد نظم نگاری کی روایت توانا شکل میں اردو کے عوامی شاعر نظیر اکبرآبادی کے ہاں ملتی ہے۔ نظیر اکبرآبادی صفِ اول کے نظم گو شاعر تھے۔ نظیر نے نظم کا جوڑ ھانچہ بنایا تھا مولانا محمد حسین آزاد نے انجمن کے ذریعے اِسے ارتقا کی منزل سے ہم کنار کیا۔

اس انجمن نے غزل کی مقبولیت کے دور میں نظم کی اہمیت اجاگر کی اور اردو کے شاعروں کو مختلف موضوعات پر نظموں کی تخلیق پر ابھارا اس طرح انجمن کے ان مشاعروں کے ذریعہ مستقبل میں نظم کے ارتقاء کے لیے راہ ہموار ہوئی۔ حآلی اور آزاد کے شعری اکتسابات نے بیش تر شعراء کو نظم

نگاری کے وسیع امکانات کی تسخیر کا حوصلہ دیا۔ اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، اکبرالٰہ آبادی کے علاوہ سرور جہاں آبادی، عزیز لکھنوی، نظم طباطبائی وغیرہ انجمن کے مشاعرے ہی کا فیضان ہیں ۔ اس طرح انجمن نے اردو شاعری کو روایتی موضوعات کی تکرار اور پامال مضامین کے حصار سے نکال کر فنی اور تخلیقی سطح پر نئے امکانات اور نئے افق سے روشناس کیا۔

رومانی تحریک

اردو ادب میں رومانی تحریک کا آغاز ایک طرح سے علی گڑھ تحریک کے ردِعمل کے طور پر ہوا۔ علی گڑھ تحریک کے دور میں ادب میں عقلیت پسندی اور استدلالی طرز فکر، پر زور دیا جاتا تھا جس کی وجہ سے ادب میں مقصدیت غالب آ گئی تھی ۔ اس کے برعکس ادیبوں کا ایک طبقہ ایسا تھا جو تخیل کی کارفرمائی اور جذبہ اور خیال کی آزادی چاہتا تھا۔ اسی رجحان ادب سے تعلق رکھنے والے ادیب رومانی ادیب کہلائے اور ان کی تخلیقات کا شمار رومانی ادب میں ہونے لگا۔ اردو ادب میں رومانیت کا تصور انگریزی سے آیا۔ ڈاکٹر محمد حسن اپنی کتاب ''اردو میں رومانی تحریک'' میں اس تعلق سے وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''رومانس سے رومان کا لفظ نکلا اور رومانس کا زبانوں میں اس قسم کی کہانیوں پر اطلاق ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پُرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق و محبت کی ایسی داستانیں سناتی تھیں جو عام طور پر دورِ وسطیٰ کے جنگجو اور خطر پسند نوجوانوں کی مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین خاص مفہوم وابستہ ہو گئے ۔

1۔ عشق و محبت سے متعلق ادبی تخلیقات

2۔ غیر معمولی آراستگی، شان و شکوہ، آرائش، فراوانی اور محاکاتی تفصیل پسندی۔

3۔ عہدِ وسطیٰ سے وابستہ تمام چیزوں سے لگاؤ، قدامت پسندی اور ماضی پرستی۔

پروفیسر احتشام حسین کے نزدیک رومان سے مراد حسن و عشق کا افلاطونی اور تخیلی بیان نہیں بلکہ روایات سے بغاوت، نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت، ان دیکھے حسن کی جستجو،

وفورِ تخیل اور وفور جذبات، انانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت، آزادیِ خیال، حسن سے لطف اٹھانے میں نا آسودگی کا احساس اور اس کا کرب۔ ان سب کو میں رومانیت کہتا ہوں رومان اسے بھی کہتا ہوں جو حقائق کی جستجو۔ مادی اسباب سے زیادہ خیالات وتصورات کی رنگین دنیا میں کرتا ہے'' [1]

مغرب میں رومانی تحریک افلاطون اور ارسطو کے کلاسیکی نظریات اور کلاسیکی تحریک کے ردِعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ رومانی تحریک کے پانچ اہم پہلو ہیں۔

1۔ جذباتیت میں انتہاپسندی، عقلیت پسندی کے مقابلے میں جذبات پر زور
2۔ فطرت پسندی
3۔ عقل سے بیزاری
4۔ مسرت کی تلاش
5۔ ماورائیت

اردو ادب میں رومانی تحریک کے ابتدائی نقوش قدیم ادبی سرمائے میں غیر شعوری طور پر معرض وجود میں آئے البتہ باقاعدہ طور پر اس کا آغاز سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک کے بعد ہوا۔ رومانی تحریک کے اولین ارتسامات آزاد اور شرر کی تخلیقات میں نظر آتے ہیں۔ بیسویں صدی کے اوائل میں برصغیر میں ایسی فضا مرتب ہو چکی تھی جس میں رومانیت کے نشو ونما پانے کے بیش از بیش امکانات موجود تھے۔ ان حالات میں شیخ عبدالقادر کے رسالے مخزن نے رومانی قلم کاروں کے لئے ایک مضبوط پلیٹ فارم عطا کیا۔ اس دور میں جو ادیب اور شاعر مخزن کے ذریعے نمایاں ہوئے ان میں اقبال، مولانا ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی اور ل۔ احمد کے نام اہم اور قابل ذکر ہیں۔

اسی زمانے میں ٹیگور کے تراجم بھی شائع ہونے لگے۔ ان تحریروں کی ماورائیت نے نئے لکھنے والوں کی پوری ایک نسل کو متاثر کیا۔ اردو میں رومانی تحریک کسی نہ کسی درجے میں علی گڑھ

---

1 بحوالہ اردو ادب کے ارتقا میں تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ لکھنؤ 1996ء صفحہ 322

تحریک کی ٹھوس عقلیت اور اجتماعیت کے خلاف ردِ عمل کا اظہار تھا۔ مشرق کا مزاج شروع ہی سے رومانی، غیر مادہ پرست اور تصوراتی رہا ہے۔ اس میں مادہ پرستی کا بار پانا مشکل تھا۔

اِن اسباب کے علاوہ انیسویں صدی کے آخر میں اجتماعیت پر زور دینے والی تحریکوں کو عروج مل رہا تھا۔ اس کے ردِعمل کے طور پر رومانی تحریک وجود میں آئی جس میں فرد کو مرکزیت دی گئی تھی۔ بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستانی ادیبوں کو مغرب کے رومانی شعرا کے کلام کا براہ راست مطالعے کا موقعہ ملا جس کے نتیجے میں اردو میں رومانیت کی تحریک کو بڑھاوا ملا۔ بیسویں صدی کا اہم پہلو سائنس کی ترقی ہے۔ جس نے کائنات میں انسان کی مرکزیت کے تصور کو پارہ پارہ کردیا جس کے نتیجہ میں انسان کئی جہتوں (مثلاً انا کا مجروح ہونا اور خدا کی نیابت کے منصب سے گر جانے کا تصور وغیرہ) سے بے بسی کا شکار ہو گیا اسی بے بسی کی کیفیت میں حقائق کی بے رحم دنیا سے فرار کے لیے اس نے رومانیت کا سہارا لیا۔

اردو زبان میں رومانی تحریک نے تقریباً چار دہائیوں تک نوجوان ادیبوں اور شاعروں کو اپنے طلسم میں مسحور رکھا۔ رومانی تحریک نے لفظ و خیال کی نئی جہتوں کو منکشف کیا۔ جذبے کو رفعت پرواز دی۔ فن کار کو خارج سے اپنے باطن میں جھانکنے اور دونوں کے امتزاج سے اپنے فن کو نکھارنے کا سلیقہ بخشا۔

رومانی تحریک نے اردو ادب کی متعدد اصناف کو متاثر کیا۔ مولانا ابوالکلام آزاد، مہدی افادی سجاد انصاری کے مضامین، نیاز فتحپوری، ل۔ احمد، حجاب امتیاز علی اور مجنوں گورکھپوری کے افسانے، سجاد حیدر یلدرم، عنایت اللہ دہلوی، جلیل قدوائی، خواجہ منظور حسین، ظفر قریشی اور صادق الخیری وغیرہ کے تراجم ایک خاص رومانی طرزِ احساس کے حامل ہیں۔ اردو کے رومانی شعراء میں اقبال کے علاوہ عظمت اللہ خاں، جوش ملیح آبادی، اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری وغیرہ شامل ہیں۔ رومانی تحریک نے اردو تنقید کو بھی متاثر کیا۔ اردو کے رومانی نقادوں میں مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، اور فراق گورکھپوری کے نام اہم اور قابلِ ذکر ہیں۔

ترقی پسند تحریک:

علی گڑھ تحریک کے بعد بڑی اور شعوری تحریک جس نے ہمارے ادب کو انقلابی تبدیلیوں سے دوچار کیا ترقی پسند تحریک تھی۔ ترقی پسند تحریک کا سرچشمہ انقلاب روس تھا۔ لندن میں مقیم چند نوجوانوں کے اس گروہ نے 1935ء میں ایک ادبی حلقے کی شکل اختیار کر لی۔ اس میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر شامل تھے۔ انھوں نے ہندوستانی ادیبوں کی ایک انجمن قائم کرنے کا منصوبہ بنایا۔ اور اس انجمن کا ایک مینی فیسٹو بھی مدون کیا۔ اس کا پہلا جلسہ لندن کے نان کنگ ریستوران میں منعقد ہوا۔ اور اس انجمن کا نام ''ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن (Indian Progressive Writer's Association) رکھا گیا۔ اسی دوران یوروپ کے ادیبوں اور دانشوروں نے بھی فاشزم کے مقابلے کے لیے دنیا کے ادیبوں کی کانگریس طلب کی۔ اس کانفرنس میں ساری دنیا کے ادیبوں اور فن کاروں سے اپیل کی گئی کہ وہ فسطائی اور سامراجی طاقتوں کے ظلم سے انسانیت کو بچانے کے لیے اپنے قلم اور فن کی قوت سے کام لیں اس میں برطانوی سامراج پر بھی شدید مذمت کی کہ وہ ہندوستان کو غلام بنائے ہوئے ہے۔

لندن میں ہندوستانی ادیبوں نے جو پہلا منشور مرتب کیا تھا اس کے خدوخال یہ تھے۔

''ہندوستانی سماج بڑی بڑی تبدیلیوں سے دوچار ہو گیا ہے۔ پرانے خیالات اور معتقدات کی جڑیں ہلتی جا رہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں ہونے والی تبدیلیوں اور تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگانے میں ممد و معاون ہوں''۔

اس مینی فیسٹو میں یہ بھی کہا گیا کہ پچھلی دو صدیوں میں بیش تر اسی طرح کے ادب کی تخلیق عمل میں آئی ہے جو ہماری تاریخ کا انحطاطی دور ہے۔ اس انجمن کا مقصد یہ ہے کہ اپنے ادب اور دوسرے فنون کو پجاریوں اور پنڈتوں اور دوسرے قدامت پرستوں کے اجارے سے نکال کر عوام

سے قریب تر لایا جائے انھیں زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے جس سے ہم اپنا مستقبل روشن کرسکیں۔

اس مینی فیسٹو کی نقول ہندوستان کے اہل قلم کو بھیجی گئیں اور ان کی رائے لی گئی اس مینی فیسٹو کو منشی پریم چند نے اپنے رسالے ''ہنس'' اکتوبر 1935ء میں بھی شائع کیا۔

بہ ظاہر ترقی پسند تحریک کے مقاصد ایسے تھے جن سے کسی ادیب یا شاعر کو اختلاف نہ تھا۔ چنانچہ 1935ء کی ہندوستانی اکیڈیمی کانفرنس الہ آباد میں مولوی عبدالحق، منشی پریم چند اور جوش ملیح آبادی نے اس مینی فیسٹو پر دستخط کیے۔ الہ آباد میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی تشکیل کے ساتھ ہی ہندوستان کے دوسرے شہروں میں بھی اس کی شاخیں قائم ہوگئیں اپریل 1936ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی اور صدارتی خطبہ پڑھا۔

اِس کانفرنس میں ایک اعلان نامہ (منی فیسٹو) جاری کیا گیا جس میں ہندوستان میں رجعت پسندی کے پس منظر میں ہندوستانی مصنفوں کو ترقی پذیر رجحانات کی ترجمانی کا مشورہ دیا گیا۔ پریم چند کے خطبے سے ترقی پسند تحریک کو ایک نئی روشنی اور توانائی حاصل ہوئی۔ اس خطبے میں پریم چند نے پرانے ادب پر تنقید کی اور نئے ادب کا مقصد واضح کیا۔ ادب اور افادیت کے مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے فن کو افادی نقطۂ نظر سے جانچنے کی ضرورت پر زور دیا اور کہا۔

''ہم ادب کو محض تفریح اور تعیش کی چیز نہیں سمجھتے۔ ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حُسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے۔ سلائے نہیں کیوں کہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہے''۔

اس کانفرنس کے آخری اجلاس میں مولانا حسرت موہانی نے تقریر کی اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامے کی توثیق کی۔ 1937ء میں الہ آباد میں ترقی پسند ادیبوں کی ایک اور

کانفرنس منعقد ہوئی اور مولوی عبدالحق نے خطبہ دیا جس میں انھوں نے قدامت پرستی کی قباحتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے نوجوانوں کو خالص تخریبی عناصر سے گریز کرنے کا مشورہ دیا۔ 1938ء میں ایک مرتبہ پھر الہ آباد میں ترقی پسندوں کی کانفرنس منعقد ہوئی جس میں فیض احمد فیض، ڈاکٹر عبدالعلیم، حیات اللہ انصاری، مجاز، سردار جعفری، آنند نرائن ملا، فراق گورکھپوری، اعجاز حسین، احتشام حسین اور وقار عظیم کے علاوہ پنڈت جواہر لال نہرو نے شرکت کی اور تقریر بھی کی۔ اس کانفرنس میں ٹیگور نے ادیبوں کے نام اپنا پیغام روانہ کیا۔ دسمبر 1938ء کے آخری ہفتے میں ترقی پسند مصنفین کی دوسری کل ہند کانفرنس کلکتہ میں منعقد ہوئی۔ جس کا افتتاح ٹیگور کرنے والے تھے لیکن خرابی صحت کے باعث انھوں نے اپنا خطبہ لکھ کر بھیجا جو کانفرنس میں پڑھا گیا۔ دو ڈھائی برس کے قلیل عرصے میں ترقی پسند مصنفین کی تحریک کو ملک میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ 1939ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا ترجمان رسالہ ''نیا ادب'' کے نام سے لکھنو سے شائع ہونے لگا۔ 1942ء میں ترقی پسند ادیبوں کی تیسری کل ہند کانفرنس دہلی میں منعقد ہوئی۔ اس وقت جنگ کے بادل چھائے ہوئے تھے ترقی پسند مصنفوں نے اتحادیوں کی تائید کی اور ہندوستان میں برطانوی سامراج کی خدمت کی۔ اکتوبر 1945ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس حیدر آباد میں منعقد ہوئی جس میں فحاشی کے خلاف قرارداد پیش کی گئی۔ مولانا حسرت موہانی نے اس قرارداد کی شدید مخالفت کی ان کے علاوہ قاضی عبدالغفار نے بھی اسے منظور نہیں کیا۔ 1947ء میں انجمن کی کانفرنس لکھنو میں منعقد ہوئی۔ جس میں صرف اودھ کے مصنفوں نے شرکت کی۔

ترقی پسند ادب کا بنیادی اصول یہ تھا کہ ادب کو سماج کے حقیقی اور ضروری مسائل سے بحث کرنا چاہیے اس کو عام زندگی، تہذیب، معاشرت، سیاست بلکہ تمام شعبوں کی خاطر خواہ ترجمانی کرنی چاہیے۔ اس کے موضوع کو افادی بنانا چاہیے نہ کہ روایت پرست اور تصوراتی۔ ادب کا سب سے بڑا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ زندگی اور اس کے مسائل سے زیادہ قریب ہو ادب کو زندگی کے مسائل سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ زندگی، اس کے مطالبات اور اس کی حقیقتوں سے

آنکھ بند کر کے بہترین ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔

ترقی پسند تحریک کے منشور کے اہم نکات ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

1۔ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں۔

2۔ ادب اور آرٹ کو رجعت پسند طبقوں کے چنگل سے نجات دلائیں۔

3۔ ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیں اور ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔

4۔ ادب کو عوام کے قریب لایا جائے اور مستقبل کی تعمیر کا ذریعہ بنایا جائے۔

5۔ زندگی کے بنیادی مسائل بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کو ادب کا موضوع بنایا جائے۔

اردو میں ترقی پسند تحریک پہلی منظم تحریک تھی جس کا ایک باضابطہ منشور تھا اس تحریک کی کوششیں شعوری اور مقصد واضح تھا۔

بقول ڈاکٹر محمد حسن'' رومانی ادیبوں کے نغموں میں رنگ و نور تھا' ان کی کہانیوں میں صنوبر کے سائے اور غیر ارضی حسن کی پرچھائیاں تھیں ان کی تنقید الفاظ اور ہیئت کے طلسم میں غوطہ لگاتی اور جمالیات کے موتی نکالتی تھی۔۔۔۔ترقی پسند تحریک نے پہلی بار صاف لفظوں میں ادب کو آسمانی صحیفہ قرار دینے کے بجائے اسے سماجی مسائل کے ادراک اور ان کو حل کرنے کا ذریعہ بنایا۔ اس کھلم کھلا اعلان نے رومان نگاروں کی تاثراتی خیال آفرینیوں سے نقاب اٹھایا۔ ہیئت اور آرائش کی بجائے توجہ، خیال اور مضمون کی طرف مبذول ہوئی اور ادب کو سماجی بہتری کا ذریعہ سمجھا جانے لگا''۔

مختصر یہ کہ ترقی پسند تحریک اردو کی اہم ترین تحریکوں میں سے ایک تھی جس نے اردو کو چوٹی کے ادیب، شاعر اور نقاد دیے، اس نے ایک طرف معاشی اور سماجی نابرابری کے خلاف ضمیر کو جھنجھوڑا ہے تو دوسری طرف قوم کی آزادی کی تحریک میں بھی بھرپور حصہ لیا۔

ترقی پسند تحریک نے مجموعی اعتبار سے اردو ادب کے تمام شعبوں کو متاثر کیا۔ افسانہ نگاری

میں حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اختر اور ینوی، احمد ندیم قاسمی اور اختر انصاری وغیرہ ممتاز ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔

ناول کے فن میں سجاد ظہیر، کرشن چندر، عزیز احمد عصمت چغتائی وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ طنز و مزاح میں ابراہیم جلیس، کنھیا لال کپور اور کرشن چندر کے نام نمایاں ہیں۔ شاعری میں مجاز، جذبی، فراق، جوش، فیض، مخدوم، سردار جعفری، جاں نثار اختر، مجروح سلطانپوری وغیرہ کے نام سرفہرست ہیں۔ اسی طرح تنقید کے شعبے میں اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، آل احمد سرور، احتشام حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم اور ممتاز حسین نے شہرت حاصل کی۔

حلقہ ارباب ذوق:۔

ترقی پسند تحریک کے شانہ بہ شانہ اردو ادب میں ایک اور تحریک فروغ پاتی رہی جس کا نام حلقہ ارباب ذوق تھا۔ جو اپنی طوفانی لہر میں گرد و پیش کی اشیاء کو خاشاک کی طرح بہا کر لے جا رہی تھیں۔ اس تحریک نے نہ صرف ترقی پسند تحریک کی لپیٹ میں آنے سے خود کو محفوظ رکھا بلکہ اس کے بالمقابل اپنی انفرادیت اور علاحدہ شناخت بھی برقرار رکھی، ایک جیسے سماجی اور معاشی عوامل کے تحت پیدا ہونے اور پروان چڑھنے کے باوجود ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے رویوں اور نقطہ ہائے نظر میں اساسی فرق پایا جاتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے حلقہ ارباب ذوق کی تاسیس 1939ء میں عمل میں آئی اس کے بانی سید احمد جامعی اور ان کے احباب نسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد فاضل اور اقبال احمد وغیرہ تھے۔ نصر الدین احمد مشاعرے کے انداز میں ایک ایسی مجلس قائم کرنا چاہتے تھے جس میں افسانہ نگار اپنی کہانیاں سنا کر ان پر احباب کی رائے حاصل کریں چنانچہ اس طرح کی پہلی ادبی محفل میں نسیم حجازی نے ایک طبع زاد افسانہ پڑھا۔ دوستوں نے اس افسانے پر گفتگو کی۔ ادبی خدمت کے اس سلسلے کو جاری رکھنے کے لیے ایک مجلس قائم کرنے کا منصوبہ بنایا گیا اور اس مجلس کا نام ''مجلس داستاں گویاں'' رکھا گیا۔ مگر جب ان مجالس میں شعراء نے بھی اپنا کلام سنانا شروع کیا تو نو مجلسوں

کے بعد اس کا نام بدل کر ''حلقۂ ارباب ذوق'' کر دیا گیا۔ یہ نام ڈاکٹر محمد باقر نے تجویز کیا تھا حلقہ ارباب ذوق کے قواعد وضوابط کہیں لکھے نہیں گئے تھے اس لیے ان کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ ابتدائی دور میں حلقہ ارباب ذوق کی تحریکی قوت کمزور تھی لیکن جب اسے میراجی جیسی شخصیت میسر آ گئی تو اس کی سمت اور رفتار میں استحکام پیدا ہو گیا۔ اس کے علاوہ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کو فروغ دینے میں مولانا صلاح الدین احمد کے رسالے ''ادبی دنیا'' نے بھی اہم رول ادا کیا۔ ایک طرح سے حلقہ ارباب ذوق کی تحریک دراصل رسالہ ''ادبی دنیا'' کی تحریک تھی۔ میراجی اس حلقے کی محرک قوت اور فکری محور تھے۔ میراجی کے علاوہ ابتدائی دور میں قیوم نظر اور یوسف ظفر نے بھی قابل قدر خدمات انجام دیں۔

ابتداء میں ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق میں اختلاف نہیں تھا بلکہ اس حلقے سے متعدد ایسے اہل قلم وابستہ تھے جن کا شمار ترقی پسندوں میں ہوتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ حلقہ ارباب ذوق نے ترقی پسند تحریک کی مقصدیت کے خلاف ردِعمل ظاہر کیا اور اس کی یکسانیت کے مقابلے میں تنوع پر زور دیا۔

''حلقہ ارباب ذوق'' ادب کی نہایت فعال اور توانا تحریک تھی۔ اس میں مد و جزر اور عمل اور ردعمل اور بحث و نظر کی گہما گہمی پیدا ہوئی۔ اس تحرک نے اولین مرحلے میں زندگی سے اثرات قبول کیے اور انھیں ادب کی تخلیق کا جزو بنایا اور دوسرے مرحلے میں زندگی کو بالواسطہ طور پر متاثر کرنے کی کوشش بھی کی۔ اس کے نظریات کا خلاصہ یہ تھا کہ ادب قائم بالذات اور اپنی منتہا آپ ہے یہ زندگی سے تاثر ضرور قبول کرتا ہے لیکن کسی مخصوص نصب العین کی تبلیغ نہیں کرتا۔ ادب کی خاص جمالیاتی اقدار ہوتی ہیں۔ ادیب ان پابندیوں کی حدود میں زندگی کے حُسن کو واضح کرتا ہے۔ حلقہ اربابِ ذوق نے جذبہ، خیال اور احساس کی عکاسی کو بنیادی اہمیت دی اور خیال کے اظہار کے لیے فنی لوازمات کے استعمال کے جواز کو تسلیم کیا حلقہ ارباب ذوق اور ترقی پسند تحریک کی آویزش نے نئے مباحث کا دروازہ وا کیا یعنی ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی، ان

بڑے مسائل کے ضمن میں بہت سے دوسرے موضوعات بھی زیر بحث آتے رہے۔ جیسے ادب اور جمالیات، اظہار و ابلاغ، جذبہ اور خیال کی اہمیت، ادب اور صحافت، ادب اور پروپیگنڈہ، شاعری میں ابہام کا مسئلہ اور جدید شاعری اور نفسیات وغیرہ۔

حلقہ ارباب ذوق کے نظریات اور اس کے زیر اثر تخلیق کردہ ادب کی تشہیر کا اہم وسیلہ اُس کی ہفتہ وار مجلسیں تھیں جن میں نئی تخلیقات پیش کی جاتی تھیں اور ان پر تنقید کی جاتی۔ سامعین ادب پارے کے ہر پہلو کو اپنے نظریات کی روشنی میں پرکھتے اور غیر جانبداری سے اس پر تبصرہ کرتے۔ حلقے کے ان جلسوں کی وجہ سے نئی اردو نظم کو نہایت فروغ حاصل ہوا۔ حلقہ ارباب ذوق نے اردو ادب کو مختلف جہتوں سے متاثر کیا خصوصاً شاعری، افسانہ اور تنقید کے شعبوں میں اس کی اثر انگیزی نہایت دیرپا اور دوررس رہی، اس حلقے سے تعلق رکھنے والے اہم شعراء میں میراجی، قیوم نظر اور یوسف ظفر کے علاوہ مجید امجد، اختر الایمان، نظیر صدیقی، شکیب جلالی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق کے ابتدائی افسانہ نگاروں میں شیر محمد اختر، کرشن چندر، اوپیندر ناتھ اشک اور راجندر سنگھ بیدی کا شمار ہوتا ہے۔ لیکن ان میں آخر الذکر تینوں ترقی پسند تحریک سے منسلک ہوگئے ان کے علاوہ ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، آغا بابر، منٹو، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، محمد منشا یاد، مشتاق قمر وغیرہ اور تنقید نگاروں میں میراجی، صلاح الدین احمد، وحید قریشی، ریاض احمد، محمد حسن عسکری، وزیر آغا وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

جدیدیت:-

بیسویں صدی کے چھٹے دہے میں ایک اور ادبی تحریک کا فروغ ہوا جو جدیدیت کے نام سے مشہور ہوئی، یہ تحریک دراصل ترقی پسند کی ادّعائیت کے خلاف ایک ردِعمل تھا۔ جدیدیت کے نظریہ سازوں کا کہنا تھا کہ ادیب کی وابستگی کسی سیاسی نظریے یا کسی سیاسی گروہ کے پروگرام یا پالیسی سے نہیں بلکہ ادیب کی اپنی ذات سے ہونی چاہیے۔ جدیدیت کے حامیوں نے عصری آگہی پر بہت زور دیا۔ اس تحریک کے زیر اثر سیاسی مسائل کی جگہ عہد حاضر کے انسان کے مسائل

نے لے لی۔ لیکن اس کے مخالفین نے اسے ایک غلط موڑ دیا اور اس کی غلط تعبیر کی اور کہنے لگے کہ جدید ادیب کو انسانیت اور سماج سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ وہ اپنی ذات کے نہاں خانوں میں بند ہے۔ اس کو تو بس اپنی ذاتی تنہائی اور ذاتی غم سے سروکار ہے۔

حالاں کہ اس بات کا مطلب یہ تھا کہ ادیب کو اپنے شخصی تجربات و مشاہدات پر اپنی تخلیق کی بنیاد رکھنی چاہیے، جو کچھ وہ محسوس کرتا ہے اسے وہ پیش کرے۔

جدیدیت کے تعلق سے مختلف اور متضاد باتیں کہی جاتی رہی ہیں جیسے کہا گیا کہ جدیدیت ایک رجحان ہے۔ ایک فیشن ہے، ایک فارمولا ہے۔ فراڈ ہے ترقی پسندی کی توسیع ہے، ترقی پسندی کی ضد ہے، مغرب سے مستعار ہے، روایات اور بغاوت کا استحکام ہے، ایک مستحسن اور خوش گوار اقدام ہے، ایک تاریخی تقاضہ ہے، جس سے مفر اور جس کا انکار ممکن نہیں وغیرہ وغیرہ، اس قبیل کی باتوں کا قطعیت کے ساتھ اثبات یا انکار مشکل ہے۔ جدیدیت کی شناخت اس کے رویہ سے ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو قدیم یا روایتی رنگ سے جدا کر کے اس میں ایک نئے اور تازہ احساس کی موجودگی کا پتا دیتی ہے۔ جدیدیت کا تقاضہ یہ ہے کہ ہم ادبی اظہار کو وقتی حوالوں کا پابند نہ بنائیں۔ جدید دور کا انسان نظریے کی جکڑ بندی سے نکل کر زندگی کے حقائق کو اپنی نظر اور اپنے تجربے کے وسیلے سے دریافت کرنا چاہتا ہے چنانچہ جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع یا تسلسل قرار دینا صحیح نہیں۔

جدیدیت قاری کا انکار نہیں کرتی اور نہ قاری کو ذہنی حیثیت سے پس ماندہ مانتی ہے بلکہ وہ اس کو اپنا رفیق سمجھ کر اس کا احترام کرتی ہے اور قاری کے آزاد وجود کو تسلیم کر کے اس کی تعظیم کرتی ہے۔ جدیدیت ہر تجربہ کا خیر مقدم کرتی ہے موضوعات کو واقعیت کے عصری نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے۔ مسائل کی عکاسی کرتی ہے۔ لیکن ان کو حل کرنے یا کسی مخصوص مسئلے پر کسی مخصوص نظریے کی پابند نہیں ہے جدید ادیب کسی فارمولے یا نظریے کے بجائے اپنے ذاتی تجربے اپنے حواس اور ادراک کی مدد سے زندگی کی حقیقتوں کا انکشاف کرنا چاہتا ہے اس کے نزدیک ذات اور کائنات، فرد اور جماعت، عشق اور ہوس، زندگی اور موت، معنی اور لفظ الگ الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے سے

گہرے وابستہ ہیں جدید ادب اس طریقہ کار سے وابستہ ہے جو عصری احساس کی پیداوار ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور نے "جدیدیت" کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسانی دوستی کا جذبہ بھی ہے۔ مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئیڈیالوجی سے بیزاری فرد پر توجہ کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی ہے۔ اس کے لیے اسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے زبان کے رائج تصور سے نپٹنا پڑا ہے۔ اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے۔ اس کے اظہار کے لئے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے" [1]

اردو کے مشہور نقاد پروفیسر شمیم حنفی نے باغی جدیدیت کی تعریف مندرجہ ذیل الفاظ میں کی ہے۔

"اسی طرح جدیدیت اپنے حالات کا تقاضا، اپنے تجربوں اور نئے افقوں کی تلاش، مغرب کے نئے افکار سے متاثر اور جماعتی جبر یا ترقی پسندیت کے ردِ عمل کے طور پر پیدا ہونے والا ایسا قوی رجحان ہے جو پہاڑی ندیوں کی طرح اپنے بہاؤ میں اپنے کناروں کو بھی بہا لے گیا" [2]

بقول منظر اعظمی "اس طرح جدیدیت۔۔۔ کی تحریک۔ منشور یا لائحہ عمل کی تاریخ نہیں، اس کی بنیاد انفرادی احساسات، تجربات اور عصری حقائق کو براہِ راست تخلیقی سطح پر برتنے کی کوششوں پر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس میں مختلف سمتوں کے فکری دھارے آکر جدیدیت یا نیا پن کے ایک بڑے دھارے میں شامل ہو گئے ہیں۔ [3]

---

1. ادب میں جدیدیت کا مفہوم مشمولہ جدیدیت اور ادب اگست 1969 صفحہ 96
2. ڈاکٹر شمیم حنفی "نئی شعری روایت" دہلی نومبر 1978 صفحہ 14 محولہ اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ
3. منظر اعظمی اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانات کا حصہ صفحہ 35-534